MARLENA POP

Imaginarul arhetipal în artele textile contemporane româneşti

BUCUREȘTI, 2016

MARLENA POP

IMAGINARUL ARHETIPAL IN ARTELE TEXTILE CONTEMPORANE ROMANESTI

CODUL ISBN 978-973-0-22145-9, EDITIA ONLINE 2016

EDITOR: MARLENA POP

BUCURESTI, 2016

CUPRINS

Argument

Secţiunea I Repere epistemologice

Capitolul 1.1 Modelul cultural societal şi imaginarul..... 10
Capitolul 1.2 Imaginarul……....11
1.2.1 Conceptul de Imaginar la Gilbert Durand……. 13
1.2.2 Imaginarul arhetipal la Jean – Jacques Wunenburger 16
1.2.3 Imaginarul artetipal in antropologia imaginarului.....19
Capitolul 1.3 Comunicare, semnificare şi receptare in artă……..…..21
Capitolul 1.4 Mit şi mitologie românească
1.4.1 Mitul.....24
1.4.2 Mit, simbol, semn – semnificare…….....….27
1.4.3 Specificitatea mitologiei româneşti…….....29
Capitolul 1.5 Arhetipul
1.5.1 Conceptul de arhetip la Carl Gustav Jung…….31
1.5.2 Gramatica arhetipurilor la Mircea Eliade……..... 35
1.5.3 Arhetipul in Panteonul culturii române……..…...38
1.5.3.1 Reperele arhetipale semn-simbol ale culturii
tradiţionale româneşti….....40
Capitolul 1.6 Aspecte metodologice
1.6.1 Hermeneutica, teorie a interpretării.....45
1.6.2. Analiză si interpretare iconologică.....48

Secţiunea a II-a Taxonomia artelor textile

Capitolul 2.1 Scurtă istorie…… ….....51
Capitolul 2.2 Taxonomia artelor textile..... 54
Capitolul 2.3. Tipologia artelor textile…… ….....58
2.3.1 Tapiseria…….. 59
2.3.2 Broderia…… …...61
2.3.3 Quilt…… 63
2.3.4 Sculptura textilă…… ……..64
2.3.5 Instalaţia textilă…… ……...66
2.3.6 Mixed-media…… …… ……..... 67
2.3.7 Obiectul textil…… ……. ….. 68
2.3.8 Imprimeul textil……. 69
2.3.9 Arta costumului…… … ..69
2.3.10 Textile – Performance…… … ..70

Secţiunea a III-a Limbaj - discurs şi retorică in artele textile

Capitolul 3.1. Lectura operei de artă textilă …… … 88
3.1.2. Poetica artelor textile..... 89

3.1.3. Narativitatea artelor textile…… …….. ..92
Capitolul 3.2 Limbajul semiotic şi artele textile……..….....93

Secţiunea a IV-a Arhetipul in artele textile româneşti

Capitolul 4.1. Identificarea arhetipurilor in artele textile……..... .99
Capitolul 4.2 Arhetipurile materiei in artele textile
4.2.1. Firul - structură magică …….....100
Capitolul 4.3. Arhetipurile limbajului decorativ
4.3.1 Nodul – semn icono-plastic..…….....103
4.3.2 Motivul – reper arhetipal…….....104
4.3.3 Câmpul – reţea arhetipală semantică…….....105
Capitolul 4.4. Imaginarul arhetipal în artele textile româneşti.....106
4.4.1 tema Filosofico-cosmogonică…….....…....108
4.4.2 tema Antropomorfă
4.4.2.1 Arhetipuri etnografice…….....111
4.4.2.2 Arhetipul sacrului…….....114
4.4.2.3 Arhetipul eroului…….....117
4.4.2.4 Arhetipurile sinelui…….....120
4.4.6 tema Zoomorfă …….....…... 123
4.4.7 tema Fitomorfă…….....126

In loc de concluzii……..……..130

Bibliografie……..…… …….134

ARGUMENT

Imaginea, ca limbaj şi metalimbaj al civilizaţiei, alături de producţia de imagini artistice, in multitudinea sa de tehnici şi de simboluri, nu poate exista decât in virtutea existenţei imaginarului. Pentru orice artist imaginarul este o zonă a psihicului *creatoare de lumi* şi alimentată permanent de arhetipurile inconştientului colectiv, ca şi de propria structură arhetipală a personalităţii. Această aserţiune aduce in discuţie problematica identităţii culturale a operei. Deşi particulare prin diversitatea tehnicilor şi mediilor de expresie, artele textile contemporane se supun aceloraşi reguli ale fundamentarii identităţii culturale, ca oricare dintre celelalte arte vizuale. Care este structura imaginarului artistic in contextul unui model cultural societal, ce este şi cum se poate identifica arhetipul cultural in opera de artă, care este relaţia dintre mit-arhetip–simbol pentru a contura un sens al semnificării, care pot fi particularităţile mitologiei româneşti şi reperele sale arhetipale, ca şi metodele de analiză ale limbajului vizual ce pot releva arhetipul imaginar al operei şi care este structura imaginarului arhetipal in artele textile româneşti contemporane sunt intrebările la care incearcă să răspundă această lucrare. In acest context se avanseaza ideea ca identitatea culturală in artele vizuale este definită de imaginarul arhetipal ce transcede opera artistică, depăşind miturile personale ale artistului ca şi miturile semiotice ale modei culturale, relevând doar reperul original al fiinţei noastre istorice şi spirituale.

Într-o lume dominată de imagine, constatăm că imaginarul ne defineşte fiinţa, atât pe cea fantastă, cât şi pe cea aplicativ creativă, pe cea personală, sau socială. Individual sau colectiv, original sau arhetipal, simplu sau complex, realist sau fantast, poetic sau prozaic, ştiinţific sau artistic, imaginarul defineşte identitatea noastră culturală, unică şi perpetuă in acelaşi timp. O definiţie cât mai completă a imaginarului ca fenomen psiho-cultural este formulată de către H. Vedrine, pentru care, acesta este „un întreg univers de credinţe, idei, mituri, ideologii in orizontul cărora se dezvoltă fiecare individ şi fiecare civilizaţie”.[1](Vedrine, H. 1990) J-J Wunenburger, in teoria sa holistica asupra imaginarului, susţine că toate elementele acestuia, „situate intre

reprezentarea senzorială şi noţiunea intelectuală, imaginile, simbolurile, fantasmele, întreaga gamă de reprezentări ale imaginarului, constituie un substrat fară de care nu poate fi înţeleasă activitatea psihicului". [2](Wunenburger, J-J 2000)

Cercetarea care face obiectul acestei lucrări ştiinţifice dispune de un corpus teoretic vast, dar nespecific, fapt ce ne obligă la o selecţie riguroasă a bibliografiei şi la o formulare clară a discursului descriptiv in analiza iconologică şi a ipotezelor în structurarea studiului de caz experimental. Fiind o cercetare aplicativă, în care rolul cercetării experimentale prin studiu de caz şi experimentări de laborator este decisiv pentru validarea ipotezelor, corpusul teoretic va fi utilizat şi ca un reper important in construcţia instrumentarului metodologic. In acest context, această cercetare, particulară prin tematica domeniului, imaginarul arhetipal în artele textile româneşti contemporane, va dispune de libertatea alegerii metodelor de analiză, a instrumentarului de lucru şi a corpusului iconografic pus la dispoziţia oricui, în spaţiul public de către artişti, curatori sau monografi. De asemenea, lucrarea nu poate fi exhaustivă, în primul rând pentru că metodologia abordată nu o permite, iar în al doilea rând, pentru că domeniul artistic analizat are o dinamică a creativităţii suficient de mare pentru a necesita in permanenţă noi metode de cercetare, care să surprindă întreaga complexitate evolutivă a acestuia. Cu toate acestea, o minimă taxonomie a domeniului se impune a fi formulată, deoarece artele textile contemporane au avut parte in ultimii 20 de ani de o adevărată revoluţie a tehnicilor şi a limbajelor plastice. Această clasificare este necesară pentru a putea evalua relaţia dintre mesajul iconografic şi plastic al unui proiect textil, operă de artă şi tehnica aleasă de autor, ambele, atât prin conceptul simbolic al temei cât şi prin forma limbajului vizual, definind arhetipul. Din analiza acestei relaţionări se poate observa structura semiotică şi semantică a discursului vizual, evidenţiindu-se astfel natura arhetipului imaginat de autor,

---

[1] Helen Vedrine, *Les grandes conceptions de l'imaginaire*, *de Platon à Sartre et Lacan,* Livre de poches, „Biblio-Essais", 1990

[2] Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, ed. Polirom, Iaşi, 2007

in cazul in care acesta nu este explicit, prin tema figurativă, compoziţie, eroul arhetipal, sau motiv. Investigarea unui corpus teoretic asupra structurii imaginarului, gândirii mitice şi a semioticii limbajului vizual este absolut necesară pentru demonstrarea oricărei identităţi culturale prin imaginarul artistic.

Din cele prezentate mai sus rezultă necesitatea analizei imaginarului arhetipal in artele textile româneşti, prin patru tipuri distincte de cercetare:

-cercetare bibliografică pentru a realiza un corpus ştiinţific, dar şi un state of the art util cercetărilor experimentale;

-cercetare teoretică prin care să se contureze o taxonomie
a artelor textile şi o analiză a limbajului plastic specific;

-cercetare descriptivă prin realizarea studiului iconologic;

-cercetare aplicativ experimentală privind integrarea arhetipului in operă şi corelarea acestuia cu limbajul plastic şi decorativ specific artelor textile.

Dubla receptare a artei, prin cunoaştere şi emoţie a fost cea care a întârziat dezvoltarea ştiinţelor artei, impunând limitele esteticului până la jumătatea sec al XX-lea, când teoriile filosofice postmoderne au făcut saltul spre recunoaşterea şi stimularea unei varietăţi de concepţii ştiinţifice în orice domeniu. In acest context filosofic, in care riscul de „distrugere a sensului (postmodernismul), care este egal distrugerii anterioare a aparenţei (modernismul)” [3](Baudrillard, J. 1981), o simplă analiză semiotică de tip iconologic ar putea face sinteza metodologică necesară găsirii unei relevante inţelegeri a operei sau proiectului textil românesc.

Cercetarea va dezvolta o analiză calitativă, atât din perspectiva practicii comunicării prin artă, cât şi din cea iconologică, in scopul identificării specificităţii imaginarului cultural românesc in opera de artă textilă. Pe parcursul dezvoltării argumentaţiei, se va ţine cont de faptul că imaginarul artistic este relevat nu doar de o semiotică şi o retorică vizuală explicite ci, şi

---

[3]Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Editions Galilée, Paris, 1981

de inefabilul transgresiunii emoţionale, fenomen care este mult mai dificil de decodat de către psihologi, teoreticieni, artişti sau public. Prin metodologia utilizată se urmăreşte identificarea elementelor filosofico-imagistice, funcţionale şi simbolice ale sensului, mesajului operelor de arta textilă românească, care pot contura o identitate culturală.

Practic, din perspectivă metodologică analiza structurii imaginarului artistic incumbă o analiză a operei în planul lecturii sale, a limbajului vizual prin care se dezvoltă conţinutul ideatic, deci, implicit, se conturează atât identitatea cât şi originalitatea întregului demers artistic al autorului. Urmărind linia ştiinţifică a lui CG Jung in definirea arhetipului, dar şi pe cea filosofică a lui Mircea Eliade, ce spunea că „simbolul, mitul, imaginea arhetipală ţin de substanţa vieţii spirituale, că le putem camufla, mutila, degrada, însă niciodată extirpa”[4](Eliade, M. 1978), se încearcă decodificarea acelor arhetipuri româneşti ce se evidenţiază in artele textile contemporane.

Evaluarea din perspectivă arhetipologică a peste 450 de lucrări de artă textilă contemporană a relevat, prin lectura imaginarului figurativ al iconografiilor acestora, o arie restrânsă de semne-simbol, simboluri mitologice, alegorii mitice, arhetipuri culturale şi religioase. Studiile iconologice vor fi structurate in funcţie de tipologia arhetipurilor şi a simbolurilor arhetipale româneşti, după cum urmează: arhetipul sinelui, arhetipul părinţilor, arhetipul eroului, arhetipul umbrei, arhetipuri botanice, bestiarul arhetipal, simboluri arhetipale româneşti: roata soarelui, stâlpul, crucea, şarpele, oul, octogonul, etc. Arealul tematic al artelor textile, relevat in mod deosebit de transpunerea sensibilă a arhetipurilor autorului, epocii sau contextului cultural in care se realizează proiectul artistic, rămâne totuşi ancorat in reverii producătoare de mituri, naraţiuni sau inovaţii privind ipostazele materiei în corelaţie cu specificitatea imaginarului artistului.

Studiul de caz realizat in cadrul proiectului este o cercetare aplicativă experimentală care, prin analize structurale, semantice şi retorice specifice

[4]Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, editura Univers, Bucureşti, 1978

artelor textile, materializate prin numeroase experimentări de laborator, a condus la elaborarea a trei proiecte artistice, unul de instalaţie textilă, denumit ”Icon”(2012), unul de leather quilt experimental, denumit „Mărul roşu”(2013), iar cel de-al treilea, mixed-media 3D şi instalaţii textile, denumit ”Mituri”(2014). Opţiunea pentru titlul generic al întregului concept de proiect textil, ”Mărul roşu”, este motivată de faptul că acesta este simbolul feminin al pomului vieţii în cultura română, un simbol precreştin, eneolitic, care s-a dovedit a fi in timp un adevărat arhetip cultural.

In acest dublu context, unul generat societal, artele textile, iar celălalt, individual, experimental, bazându-se pe o analiză ştiinţifică ce a beneficiat de un valoros corpus teoretic, în cadrul proiectului se va putea dezvolta o cercetare aplicativă cu trei programe de experimentare, ale căror concluzii vor sta la baza formulării unor noi direcţii de cercetare aplicativă în artele textile, cum ar fi: dezvolatarea arhetipologiei vizuale ca domeniu al cercetării aplicative; utilizarea aplicativă a metodei iconologice în designul textil şi fashion design şi, implicit, în cercetarea de produs şi cercetarea umanistă in artele textile; contribuţii ale arhetipologiei vizuale în elaborarea conceptelor de produs, ca şi in dezvoltarea sustenabilă a industriilor culturale şi creative.

In concluzie, investigarea semnificaţiilor filosofico-imagistice, funcţionale şi simbolice ale mesajului imaginarului arhetipal al operelor de artă textilă românească, prin metode de cercetare analitice şi iconologice, poate fi o cercetare umanistă utilă atât artiştilor, cât şi designerilor din domeniu pentru că se va putea configura gradul „0” de la care este nevoie de o cartografiere a memoriei imaginarului românesc autentic ceea ce va permite o conştientizare a identităţii imagisticii culturale vizionare şi obiectuale, care, alături de inovarea limbajului artistic şi curajul de abordare a noi specii artistice in artele textile, vor stimula şi alte domenii ale artelor vizuale.

Secţiunea I Repere epistemologice

Reperele epistemologice ale acestei cercetări aduc in discuţie atât teorii ale modelului cultural societal, ale conceptelor privind abordarea imaginarului din punct de vedere filosofic, sau artistic, cât şi ”monadele” acestuia - mitul şi arhetipul care, la rândul lor, se exprimă prin poveste, simbol sau semn vizual. Lucrarea nu-şi propune să facă o analiză sistemică asupra totalităţii teoriilor despe imaginar, mit sau arhetip, ci doreşte să-şi fundamenteze cercetările din domeniul artelor textile pe un corpus teoretic valoros, pe un state of the art, care poate să aducă argumentele necesare unei eficiente dezvoltări a cercetărilor experimentale specifice. Practic, acest proiect de cercetare urmăreşte, pe de o parte, identificarea tipologiei imaginarului arhetipal in artele textile româneşti, iar pe de altă parte, prin experimentări in laboratorul artistic personal, intenţionează să verifice mecanismele de integrare ale elementelor arhetipale exprimate prin semn icono-plastic, semn identitar şi semn-simbol in lucrări de artă textilă.

Capitolul 1.1 Modelul cultural societal şi imaginarul

Paradigma construcţiei identitare la nivel societal global s-a realizat in sec. al XX-lea prin cele două curente sociologice importante: teoria identităţii din perspectiva sociologică şi teoria identităţii sociale din perspectiva psihologiei sociale. Ambele modele de gândire îşi găsesc originea în interacţionismul simbolic al şcolii de sociologie de la Chicago. Filosofii susţin că nu se poate ca interacţionismul simbolic să funcţioneze in afara simbolicii societale, la un anumit moment, dat istoric. La rândul său, perspectiva istorică demonstrează faptul că doar prin “simbol cultural, care este o insumare a codurilor de civilizaţie şi a celor experenţiale ale unei societăţi, ale unui grup social, o colectivitate se poate exprima prin instituţiile sale, create in lungi perioade de timp şi care au fost numite tradiţii culturale.” [5](Juncan,M., 2010) Existenţa socială a omului, prin civilizaţia sa antropică, demonstrează existenţa unei

imaginaţii simbolice cu ajutorul căreia omul interpretează, modelează şi recreează realitatea. Dacă prin imaginar se inţelege o modalitate cognitivă complexă, prin care "sunt formate mentalităţile, ideologiile, mitologiile unei colectivităţi, reiese că acestea nu se pot alcătui fară un sistem de reprezentare simbolică" [6](ibidem) Aşa cum spune autorul, praxis-ul social-politic şi cultural sunt zonele de influenţă ale imaginarului personal şi social, care se exprimă printr-o reţea de simboluri in cadrul ideologiilor, culturii sau artei.

Cultura este mediul in care imaginarul se manifestă in plenitidinea sa, cu valori inegale, cu reprezentări diverse, dar, in permanenţă, cu reprezentări simbolice specifice. In cultura română, teoria matricei stilistice a lui Lucian Blaga este cea care a dat o nouă dimensiune conceptului de model cultural de la mijlocul sec.al XX-lea. In "Orizont şi stil" filosoful român spune că matricea stilistică "poate fi substratul permanent pentru toate creaţiile de o viaţă întreagă ale unui individ, cel puţin prin factorii esenţiali, asemănătoare pînă la echivalenţă, la mai mulţi indivizi, la un popor întreg sau chiar la o parte din omenire in aceeaşi epocă." [7](Blaga, L., 1969) Intreaga construcţie teoretică blagiană în domeniul culturii care este dezvoltată pe categoria de stil, ca pe un punct arhimedic de sprijin, stilul fiind un "fenomen dominant şi definitoriu al culturii umane, spaţiu imanent oricărei creaţii omeneşti" [8](ibidem) reprezintă o valoroasă explicare a modelului cultural, deşi este incă neînţeleasă şi neadaptată cerinţelor modernităţii europene. Acest demers filosofic a permis unui alt mare teoretician preocupat de studiul modelului cultural, Constantin Noica să susţină că o cultură adevărată este "o lărgire a existenţei şi cunoaşterii proprii prin istorie, un orizont deschis, ca o limitaţie care nu limitează, pînă la ieşirea prin creaţii din timpul istoric."[9](Noica, Ctin,1993). Filosoful făcea referire la orice tip de creaţie, atât la cea ştiinţifică,

---

[5]Juncan, Marius, *Introducere in teoria modelelor culturale,* 2010, http://idd.euro.ubbcluj.ro
[6]ibidem
[7]Blaga, Lucian, *Trilogia culturii-Orizont şi stil,* Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969
[8]ibidem
[9]Noica, Constantin, *Modelul cultural european*, editura Humanitas, Bucureşti, 1993

cât şi la cea artistică sau practică. La inceputul sec. al XXI-lea trecerea de la teoria culturii la teoria şi practica artistică, ca prezenţe publice, se face prin comunicarea artistică, prin descifrarea inţelesurilor imaginarului, a funcţiilor arhetipurilor şi a inţelegerii miturilor, ca şi a limbajului specific fiecărui gen artistic.

Capitolul 1.2 Imaginarul

La nivel societal, imaginarul, cu toate arhetipurile şi conglomeratul de simboluri prin care este exprimat profund şi divers, in toate producţiile culturale umane, devine reprezentarea majoră a ceea ce se numeşte model cultural al unei societăţi, epoci sau generaţii. Evidenţierea rolului imaginaţiei şi a funcţiilor sale in cadrul psihismului individual şi al celui colectiv, ca şi praxisul social concretizat prin producţii ştiinţifice, artistice sau sociale a contribuit mult la dezvoltarea cercetării imaginarului in secolul al XX-lea. Cercetarea imaginarului a condus la elaborarea metodelor şi instrumentelor analitice cum ar fi: psihocritica, mitocritica, arhetipologia, sau imagologia, extrem de eficace, care permit o hermeneutică a imaginarului cultural ce relevă imanenţa acestuia, pe de oparte, iar pe de altă parte surprinde „specificul ireductibil al imaginii, simbolului, mitului, ca funcţii psihice cu un statut bine delimitat."[10](Pop, D. 2007) Dacă în sec. al XX-lea cercetările de avangardă ale lui Gaston Bachelard, Henry Corbin, Mircea Eliade şi, in primul rând, Gilbert Durand au evidenţiat natura specifică, mecanismele de generare, de funcţionare şi de transmitere ale imaginaţiei, ca şi relaţiile sinestezice, simbolice si logice pe care le întreţine cu percepţiile, ideile şi memoria, tot ele au permis şi evidenţierea rolului imaginaţiei şi a funcţiilor sale in cadrul psihismului individual şi al celui colectiv, ca şi în cel al praxisului social. Un subdomeniu particular, cum ar fi cercetarea imaginarului artistic vizează identificarea arhetipurilor de fascinaţie care hrănesc mereu universul imaginilor artistice, plastice sau decorative. Cercetarea imaginarului s-a impus

[10]Pop, Doru, *Metodele calitative in cercetarea imaginilor*, in volumul coordonat de Corin Braga, *Concepte si metode in cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasma*, Editura Polirom, Iaşi, 2007

ca o disciplină de vârf atât în ştiinţele naturii, cât şi in ştiinţele sociale (biologie, neurologie, psihologie, filosofie), prin explorarea funcţiilor somnului REM (Rapid Eyes Mouvement), somnul paradoxal, somnul cu vise, cât şi în antropologie şi în ştiinţele umaniste, prin crearea unor metode de investigare a imaginarului colectiv. Imaginarul mijloceşte relaţiile individului cu lumea printr-o dublă funcţie de reglare a psihismului: pe de o parte, permite omului să se închidă în sine, să trăiască în vis şi reverie, să se detaşeze de realitate, să nu se implice în acţiune, pe de altă parte, oferă omului posibilitatea de expresie şi realizare a eu-lui, prin arte şi literatură, dar şi prin creaţia ştiinţifică. Jacques Lacan arată că imaginarul este „decalajul dintre simbolic şi real, fiind contemporan cu realul şi în real".[11](Lacan, J. 1966) Triada – real, simbolic, imaginar este utilizată ca punct de plecare in orice analiză umanistă, deoarece aceste trei elemente reprezintă nivelele relaţiei individului cu lumea. In această triadă simbolicul joacă un rol mediator intre imaginar şi real, generând o ordine simbolică ale ambelor spaţii, concrete sau imaginate.

Metodele de abordare ale imaginarului aparţin, în general, semioticii structurale, dezvoltată de lingvistică şi critica literară prin contribuţiile lui Barthes, R., Genette, G. şi Greimas A., hermeneuticii simbolice a lui Bachelard, G., Durand, Gilbert şi Paul Ricoeur. Intre aceste direcţii de analiză este un curent de gândire inspirat de psihanaliză, in mod deosebit de lucrările lui Carl Gustav Jung.

Cu toate că aceste definiţii ştiinţifice ale imaginarului par foarte clare pentru spaţiul european, in anumite zone ale limbii engleze există alături de termenul de *imaginar* şi cel de *imaginal*, variantă utilizată in mod deosebit in spaţiul american in domenii ca "imaginal education methods and enthonologie" [12](Oxford Dictionary). In limba română nu este folosit acest termen, nici in spaţiul comun al limbii şi nici in cel academic, iar contribuţia fizicianului Basarab Nicolescu, autorul conceptului de *transdisciplinaritate*,

[11]Jacques Lacan, *Écrits*, editura Seuil, Paris, 1966
[12] O xford Dictionary, http://www.oxforddictionaries.com

rămâne singulară. Aparent ”imaginar” este egal cu ”imaginal” dar, prin compararea domeniilor de utilizare ale termenilor se constată diferenţele, aceasta pe de o parte, iar pe de altă parte „*imaginal*-ul este un termen preluat din sufismul iranian şi introdus de Henry Corbin (1903-1978) pentru a desemna imaginarul adevărat, creator, vizionar, esenţial, fondator.” [13] (Nicolescu, B, 2006) Aşa cum spune fizicianul francez de origine română Basarab Nicolescu, ”imaginalul desemnează lumea mediană şi mediatoare între lumea inteligibilă şi cea sensibilă, un loc-sursă al evenimentelor sacrale si profetice.” [14] (ibidem)

Deocamdată cercetările lingvistice, semantice şi filosofice asupra structurii şi posibilităţile de utilizare ale termenului sunt incă in derulare, fapt ce ne obligă să utilizăm in analiza noastră doar termenul de ”imaginar” pe care incercăm in rândurile următoare să-l explicăm succint, amintind cercetările de la sfârşitul sec al XX-lea şi inceptul sec al XXI-lea ale lui Gilbert Durand şi Jean-Jacque Wunenburger.

---

notă: Ansamblul nivelurilor de Realitate si zona sa complementara de non-rezistenta constituie Obiectul transdisciplinar. Diferitele niveluri de Realitate pot fi explorate gratie existentei în noi a diferitelor niveluri de perceptie. Ansamblul nivelurilor de perceptie si zona sa complementara de non-rezistenta constituie Subiectul transdisciplinar. Nivelurile de perceptie sunt, în fapt, nivelurile de Realitate ale Subiectului. Realitatea cuprinde si Subiectul si Obiectul si Tertul Ascuns, care sunt cele trei fatete ale uneia si aceleiasi Realitati. Fara una din aceste fatete, Realitatea nu mai este reala, ci o fantasmagorie destructiva. Emergenta a cel putin trei niveluri de Realitate diferite în studiul sistemelor naturale - nivelul macrofizic, nivelul microfizic si cyber-spatiul-timp (carora le-am putea adauga un al patrulea nivel, pentru moment pur teoretic, cel al supercorzilor, considerat de fizicieni ca fiind textura ultima a universului) - este un eveniment capital în istoria cunoasterii. Ea ne poate conduce la regândirea vietii noastre individuale si sociale, la o noua lectura a cunostintelor stravechi, la un alt tip de explorare a cunoasterii noastre de sine, aici si acum. Studiul multor alte exemple din creatia stiintifica si artistica, precum si analiza atenta a marturiilor celor angajati pe calea mistica, precum Sfântul Ioan al Crucii sau Marguerite Porete, ar putea îmbogati în mod substantial cercetarea transdisciplinara a imaginarului si imaginalului.
Basarab Nicolescu, *Noi, particula si lumea*, Editura Polirom, Iasi, 2002, traducere din limba franceza de Vasile Sporici.

[13] Nicolescu, Basarab, Imaginaţie, imaginar, imaginal, Steaua, Nr. 6 / 2006
http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=7196
[14]ibidem

1.2.1 Conceptul de Imaginar la Gilbert Durand

În accepţiunea lui Gilbert Durand, imaginarul este un ”traseu în care reprezentarea obiectului se lasă asimilată şi modelată de către imperativele impulsionate ale subiectului şi, în care, reciproc, reprezentările subiective se explică prin acomodările anterioare ale subiectului la mediul obiectiv. “ [15] (Durand, G, 1998) Imaginarul poate fi, in acelaşi timp, produs şi proces: el este produs al conflictului dintre obiectiv şi subiectiv şi proces ce presupune acţiuni de asimilare, modelare, acomodare. Imaginarul, în evoluţia speciei umane, este un element constitutiv şi instaurativ al comportamentului specific lui homo sapiens; adevărata libertate şi demnitate a vocaţiei ontologice a personalităţii umane se bazează pe spontaneitatea spirituală şi pe expresia creatoare care constituie aria imaginarului;”imaginarul este esenţa spiritului, adică efortul fiinţei de a înălţa o speranţă vie în pofida lumii obiective a morţii, el este refugiul suprem al conştiinţei”. [16](ibidem) Imaginarul este privit de filosoful francez din perspectiva unei logici specifice, a unei gramatici a cărei semantică şi sintaxă conduc la compunerea unui sistem care prin dinamica, flexibilitatea şi creativitatea sa explică atât formele , cât şi transformările sale. Studiul despre evoluţia istorică a imaginarului dezvoltă o analiză a mitodologiei lui G. Durand, considerată model de evoluţie a unei mitologii într-un timp cultural dat. Demonstrând funcţiile şi valorile imaginarului,
autorul evidenţiază atât dinamica creatoare a imaginarului cât şi pregnanţa simbolică la care aderă subiectul evidenţiind trei funcţii importante*: estetico-ludică, cognitivă şi practic-instituantă*.[17](ibidem) Imaginarul poate acţiona şi într-un mod inegal, perturbator şi distructiv asupra conştiinţei sau psihismului, astfel, forţa imaginilor poate transforma sentimentele în pasiuni dezlănţuite, forţe ce pot distruge orice spirit critic sau autocontrol. De asemenea, imaginarul poate conduce la delir politic şi religios, iar, pe de altă parte, având

[15] Durand, G, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998
[16] ibidem
[17] ibidem
[18]ibidem

o structură dinamică şi creatoare, el este implicat în mai toate operele noastre, de la cele religioase şi artistice la cele ale raţionalităţii cunoaşterii. Totul ţine de „delimitarea conştiinţei imaginante, de disoluţiile imaginarului sau de instituirea creatoare a poeticului.” [18](ibidem)

1.2.2 Imaginarul arhetipal la Jean – Jacques Wunenburger

Definiţia dată in lucrarea sa de sinteză, *Imaginarul*, acestui ansamblu complex de imagini vizuale materializat prin producţii, mentale sau materiale (opere, lucrări, obiecte, spectacole), pe bază de imagini vizuale şi „lingvistice - metaforă, simbol, povestire - care formează structuri coerente şi dinamice relevând o funcţie simbolică, în sensul unei îmbinări de semnificaţii cu caracter propriu şi figurat”[19](Wunenburger, J,J, 2009) este operaţională in multe domenii de exprimare a acestuia. Filosoful alsacian pune accent pe cele două direcţii de cercetare a imaginarului, una care se referă doar la conţinuturile produse de imaginaţie, iar cea de-a doua care abordează imaginarul ca un sistem dinamic producător de imagini, ce include şi imaginaţia. Analizând sistemul imaginarului, format din metode, structuri şi transformări ale acestuia autorul evidenţiază dimensiunea verbo-iconică a imaginarului, potrivit căreia se constituie cele două fundamente analitice: lingvistic şi vizual. Referitor la imaginarul artistic filosoful susţine că: „arta atestă, astfel, la om o nevoie universală de a fabrica imagini şi de a furniza un suport corporal unui imaginar vizual şi textual.”[20](ibidem) Imaginarul este privit de Jean-Jacques Wunenburger din perspectiva unei logici specifice, a unei gramatici a cărei semantică şi sintaxă conduc la compunerea unui sistem ce prin dinamica, flexibilitatea şi creativitatea sa explică atât formele cât şi transformările sale.

---

[19] Wunenburger, Jean –Jacques, *Imaginarul,* Editura Dacia, 2009
[20] ibidem
[21] ibidem
[22] ibidem
[23] ibidem

Autorul evidenţiază atât dinamica creatoare a imaginarului, cît şi pregnanţa simbolică la care aderă subiectul, susţinând că "imaginarul implică o oarecare independenţă în raport cu o determinare anume, presupunând inventarea unui conţinut nou, decalat, care introduce dimensiunea simbolică". [21](ibidem)

In capitolul „*Contribuţie la o logică paradoxală a simbolului*", filosoful german demonstrând cum se interpretează un simbol, „în sensul în care acesta ascunde o gândire paradoxală ce impune un fel de cuprindere complexă a raţionalităţii, ceea ce ne trimite astăzi cu gândul la depăşirea logicii raţionalităţii identitare spre o raţionalitate deschisă" [22](ibidem), în variantele ei postmoderne, care are ca fundament imaginarul. Consumul de imagini din lumea pe care o traim astăzi nu are termen de comparaţie, de aceea observăm zilnic cum imaginea contribuie la transformările culturale, tehnice şi chiar economice ale iconosferei, datorate în primul rând dezvoltării vertiginoase a imaginii digitale, omniprezentă prin mass-media, prin cinema, televiziune şi internet. Se consideră că „acest consum va inhiba capacitatea de a crea noi imagini, sub formă de reverii şi creaţii poetice sau sub formă de opere de artă" [23](ibidem), susţine filosoful. Tot ce poartă numele de proiect artistic şi nu operă de artă, fundamentat conceptual pe o întreagă schemă teoretică poate fi interpretat ca o lipsă a imaginarului artistic. Aşa cum spune Wunenburger, "criza din artă este poate tocmai un simptom al acestei dificultăţi de a-i da adevăratul loc imaginaţiei artistice" [24](Constantinescu, M. 2003), fiindcă multe dintre operele de astăzi sunt foarte conceptuale, "ele se sprijină pe programe teoretice, necesită comentarii filozofice sau speculative şi arată bine secătuirea imaginaţiei onirice sau poetice. Într-un cuvânt, prea multe imagini ucid imaginaţia."[25](ibidem) Această afirmaţie a filosofului alsacian aduce in discuţie repetitivitatea, modelul, arhetipul, întregul angrenaj imaginar mimetic care stă la baza construcţiei imaginarului din publicitate şi mass-media şi din multe dintre producţiile artei contemporane.

---

[24]Constantinescu, Muguraş , *Jean-Jacques Wunenburger: „Prea multe imagini ucid imaginaţia*"- interviu, România Literară, nr.37, 2003
[25]ibidem

Ca un contrapunct la această aserţiune, realitatea plastică internaţională, demonstrează existenţa unei realităţi artistice creativ inepuizabilă. Astfel, panoramând producţiile artistice ale momentului in domeniul artelor textile, sau fiber artelor, se pot remarca şi excepţiile, lucrări de largă anvergură care surprind o detaşare practică faţă de această teorie asupra „imaginaţiei ucise". Este vorba despre curajul artiştilor de a se apropia de ştiinţele naturale şi IT, de a forma echipe interdisciplinare pentru a crea împreună cu inginerii şi scientiştii adevăratele opere ale mileniului al III-lea. De asemenea se observă deschiderea mediului ştiinţific către artă, in sensul că se recunosc limitele ştiinţei in aplicaţiile destinate omului modern, fapt ce a condus la descoperirea artistului ca interfaţă empatică intre ştiinţă şi om, care poate să transmită sau să reconfigureze nevoia de emoţie estetică, reverie şi umanitate a omului post-postmodern. Pentru a fi validat acest enunţ, argumentaţia nu poate fi decât vizuală, deci printr-o lecturare estetică şi/sau semiotică a unor ample proiecte contemporane. Un bun exemplu in acest sens este proiectul condus de Janet Echelman, USA, "Luând imaginaţia in serios" - EI TED, 2012, prin care expresiile reunite intr-o singură lucrare a sculpturii, artei publice, urbanismului, a fibrelor nanotehnologice, luminii şi muzicii, conduc la crearea unei lumi sensibile, fluide, dar de dimensiunea unei clădiri. Acest tip de artă ambientală, land-scape textil, invită locuitorii la realizarea unei relaţii personale cu arta, locul şi vecinătatea. (Imag. 1.1) Francezul Miquel Chevalier este un pionier al artei virtuale care, impreună cu o echipă de informaticieni şi muzicieni creează artă fractală pentru spaţiu public: staţii de metrou, agore, spaţii nefolosite etc., spaţii în care oamenii intră in artă, se intersectează cu imaginea artistică care are in spatele ei un întreg arsenal ştiinţific şi tehnic, ca şi concepte reale, transpuse in proiecte practice, utile oraşului ca organism viu, nu ca un conglomerat de oameni, clădiri şi interese. Lucrarea "Magic Carpet", 2014 este o instalaţie pavimentară in biserica Sacred Heart din Casablanca, Maroc, lucrare care nu este o proiecţie a unei imagini, ci o instalaţie a unei realităţi virtuale, generative şi interactive. (imag. 2.1)

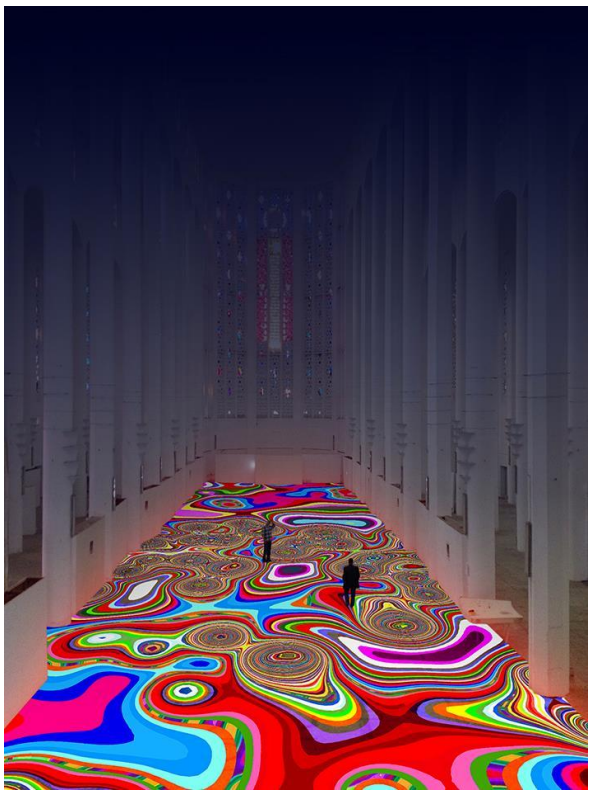
1.2.3 Imaginarul artetipal in antropologia imaginarului

Conceptul de „antropologie a imaginarului" propus de Gilbert Durand, circumscrie studiul imaginii, al imaginaţiei şi al imaginarului din perspectiva unei culturi care produce ierarhii de simboluri şi mituri specifice. Scopul său declarat este acela de a identifica şi interpreta o constelaţie de mituri definitorii pentru o anume comunitate, dar şi de a detecta semnele culturale ca suport al actului de comunicare şi ca posibile surse ale creativităţii. Un aspect corelativ îl reprezintă relaţia dintre universul imaginar şi cel al mentalităţilor. Din acest punct de vedere, pe lângă noţiunile de imagine, imaginaţie, mit şi simbol, se au în vedere teme precum religia şi secularizarea, utopia, alteritatea, mass-media, multiculturalismul. La nivelul imaginarului, aşa-numitul „traseu antropologic" vizează schimbul neîncetat între pulsiunile subiective şi somaţiile obiective ce provin din mediul cosmic şi social. În acest interval, precizează G. Durand, există o „geneză reciprocă", imaginarul nefiind altceva decât „acest traseu în care reprezentarea obiectului se lasă asimilată şi modelată de către imperativele impulsionale ale subiectului"[26](Durand, G, 1998) Conceptul de *antropologie a imaginarului* circumscrie studiul imaginii, al imaginaţiei şi al imaginarului din perspectiva unei culturi care produce ierarhii de simboluri şi mituri specifice. Scopul său declarat este acela de a identifica şi interpreta o constelaţie de mituri definitorii pentru o anume comunitate, ca posibile surse ale creativităţii, dar şi de a detecta semnele culturale care pot fi suportul actului de comunicare societală.

---

[26]Durand, G, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998

Imag.1.1, Jean Echelman, *Planetaren Licht Sculpture Interactive*, Vancouver, 2014, http://art-nerd.com/newyork



Imag. 2.1., Miguel Chevalier, *Magic Carpet*, instalaţie generativă şi interactivă in realitate virtuală, Capela Sacred Heart, Casablanca, Maroc, 2014, http://collabcubed.com/2014/05/01/miguel-chevalier-magic-carpets-2014

Capitolul 1.3 Comunicare, semnificare şi receptare in artă

Istoria culturii a încercat să rezolve trilema lui Gorgias - sofistul grec care spunea că nu există nimic şi dacă ar exista, nu am cunoaşte, iar dacă am cunoaşte nu am şti cum să o spunem - prin „tematizarea existenţei, a cunoaşterii şi a comunicării".[27](Codoban, A) Prin tematizarea existenţei se susţine că "in această lume a schimbărilor, a inconsistenţei, există ceva real, ceva consistent şi persistent, succesorul, de fapt şi de drept al sacrului, absolutul, temeiul, principiul."[28](ibidem) Prin tematizarea cunoaşterii se "reducea realul la ceea ce este cunoscut conform formulei: a fi inseamnă a fi cunoscut",[29](ibidem), iar prin tematizarea cumunicării totul se poate reduce la "ceea ce poate fi exprimat, comunicat, semnificat, sau poate fi redus doar la limbaj". [30](ibidem) Tematizarea are rol de sinteză, de clarificare a conceptelor şi ideilor, fiindcă "în epistemele epocii noastre, care au dus foarte departe operaţionalitatea, mutând logica in matematică, in aşa fel încât ştiinţa a devenit mai degrabă demers decât discurs, mai degrabă ceva de făcut decât ceva de rostit, semnificativul oferă o posibilitate de comprehensiune a realului." [31](ibidem) Semnificativul, prin toate sistemele semnificante este organizat pe structura limbii. „Logos-ul lumii noastre se intemeiază pe codaj-decodaj, metaforă-metonimie, analogii arhetipale şi diferenţe pertinente şi totul este dat in simultaneitate". [32]ibidem Astfel, semnul devine foarte important deoarece „cunoaşterea este relativă la comunicare pentru că ordinea comunicării este prealabilă cunoaşterii" [33](ibidem) In sensul acestei afirmaţii, al semnificaţiei logosului prin semn, se poate susţine ideea că semnele de tip imagine au ca referent obiectul sau fenomenul cu trăsăturile sale calitative (formă, culoare, rezistenţă) şi cantitative (volum, număr de elemente).

---

[27]Codoban, Aurel, *Semn şi interpretare-o introducere postmodernă in semiologie şi hermeneutică,* Editura Dacia, 2001
[28]ibidem
[29]ibidem
[30]ibidem
[31]ibidem
[32]ibidem
[33]ibidem

În raport cu cele trei etape ale inţelegerii universului: recunoaştere - analiză - acţiune este firească „*perceperea globală a obiectului* prin intermediul *imaginii*, urmată de discriminări şi corelări *redate diagramatic*, pentru a accede la *concepte* şi *modele* susceptibile să redea un curs de evenimente.” [34](Grupul μ, 1974). Saussure a arătat relaţia dintre semnificant şi semnificat, dezvăluind dimensiunea socială a semnului şi a analizat starea arbitrară a cestuia, prin teoria limbajului care îi poartă numele, iar Jean Piaget in psihologie şi Gilbert Durand in filosofia artei au dezvăluit anatomia gândirii simbolice. Charles Sanders Peirce, reprezentant al pragmatismului american, a introdus conceptul de *referent extern* legat de activitatea mentală a indivizilor în cadrul societăţii, făcând o analiză şi asupra imaginarului. In artă, comunicarea artistului cu publicul său prin intermediul operei se structurează într-un limbaj specific ce presupune codificarea într-un anumit fel al semnificatului, în structura şi forma căruia semnificantul trebuie să se facă accesibil. „Problema accesibilităţii în raport cu limbajul folosit de artist reprezintă un element esenţial al comunicării. Intenţia artistului, în momentul alegerii unui sistem semiotic sau a unor problematici este aceea a unei comunicări totale cu publicul său.” [35](ibidem) De multe ori această „codificare nu poate constitui un bun social, opera de artă neputând să transmită informaţiile necesare, corespunzătoare interesului şi aspiraţiilor manifestate de public”.[36](ibidem) Mediul cultural in care traiesc atât artistul cât şi publicul său induce ambilor o dependenţă faţă de condiţiile sociale, faţă de tipul comunicării in acest mediu, fapt ce condiţionează relaţiile psihosociale. Inseamnă că, dacă int-un prim moment al comunicării se reprezintă un anumit tip, stil de codificare a materialului de către artist, stil al lucrării expuse publicului, „un al doilea moment ar fi decodificarea acestui sistem de semne, pe baza sensibilităţii individuale a privitorului, sau recodificarea într-un sistem personal, dar amândouă reprezentând elementul de comunicare dorit iniţial de către artist”. [37](ibidem) Alte teorii ale receptării operei susţin că nu are

[34]Grupul μ, *Retorică generală*, traducere de Antonia Constantinescu şi Ileana Littera, Editura Univers, Bucureşti, 1974
[35]ibidem

importanţă intenţia artistului, deci nu este necesară comunicarea dintre acesta şi public, fiind suficientă opera. Rezonanţa afectivă a operei de artă este însoţită şi chiar amplificată de o complicată reţea de acte şi fapte intelectuale de inţelegere şi cunoaştere. O receptare superioară a artei presupune "o conştiinţă informată şi educată." [38](Vianu,Tudor, 1976) In continuare, teoreticianul român spune că "satisfacţia spirituală determinată de receptarea operei de artă este proporţională cu luciditatea cu care este stăpânită intelectual şi cu capacitatea receptorului de integrare a ei, atât in universul axiologic căruia ii aparţine, cât şi in cel personal" [39](ibidem) Practic, atât artistul cât şi consumatorul de artă trebuie să aparţină aceluiaşi univers simbolic pentru ca opera să fie receptată corect, evaluată şi considerată valoroasă în sine, atât pentru sufletul, cât şi pentru mintea fiecăruia.

---

notă:
Cunoaşterea se elaborează şi se dezvoltă mult mai lent, prin acumulare de informaţie şi descoperiri referenţiale, decât semnificarea. Lumea a semnificat cu mult inainte ca oamenii să inceapă să cunoască ceea ce ea semnifică şi a semnificat de la inceput tot ceea ce omenirea poate să se aştepte să cunoască. Pentru prima tematizare filosofică, a "ceea ce este", semnul este un lucru printre lucruri, iar logos-ul articulează in acelaşi plan semnificaţii şi forţe. Pentru a doua tematizare realitatea este produsul cunoaşterii, semnele sunt nume mai adecvate sau mai puţin adecvate, pentru lucruri, iar logos-ul este logică, ce articulează lumea, in cele din urmă, numai prin forţe. A treia tematizare aduce o nouă mutaţie: lumea este dată prin comunicare, prin semnificare şi lucrul este numai un semn prin semen. Codoban, Aurel, *Semn şi interpretare-o introducere postmodernă in semiologi şi hermeneutică,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001

[36]ibidem
[37]ibidem
[38]Vianu,Tudor, *Estetica, Opere 6, Studii de estetică*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976
[39]ibidem

Capitolul 1.4 Mit şi mitologie românească

In toate mitologiile lumii sensul miturilor variază de la o epocă la alta şi de la o interpretare la alta. Două curente de interpretare au existat dintotdeauna. Primul ne spune că mitul este o poveste fabuloasă, inventată, imaginată. Celălalt curent explică că mitul este o poveste care traduce realitatea sub o formă simbolică. Limbajul mitic uzează aşadar de cuvinte şi imagini care sunt simboluri, adică de cuvinte şi imagini cu sensuri aparente, în spatele cărora se ascund alte sensuri.

1.4.1 Mitul

Cuvântul "mit" îşi are originea în grecescul mýthos (μῦθος: discurs, povestire) fiind o **"**povestire fabuloasă care cuprinde credinţele popoarelor, eroi legendari etc.; *p. gener.* poveste, legendă, basm" [40](DEX 1998) Scriitorii greci ai antichităţii au folosit diferit acest termen. Astfel, dacă Homer prin mit inţelegea ficţiune, născocire, Xenophanes din Kolophon critică tocmai aceste aspecte considerate antice despre originea universului şi a fenomenelor naturii, despre zei şi expresiile şi simbolurile mitologice din opera lui Homer, iar Platon spune în Dialog-Timaios că poetul nu cântă „întâmplări adevărate, ci născoceşte, mitul plăsmuit" opunându-se „istoriei adevărate" [41](Platon, 1978). Critica platoniciană a mitului merge în paralel cu cea la adresa poeţilor, care culminează în *Republica*, unde e respinsă credinţa că vechile mituri au un sens subiacent (hyponoia), ceea ce mai târziu va fi numit alegorie. Totuşi gândirea filosofică nu a abandonat termenul de mýthos, Aristotel descoperind în vechile cosmogonii un punct de suprapunere parţială între logos şi mýthos, iubitorul de mituri fiind oarecum un filosof, căci „mitul a fost născocit pe baza unor întâmplări minunate, pentru explicarea lor" [42](Aristotel, 1957) Mitul este în *Poetica* aristotelică structura narativă în care se dezvoltă tragedia, creaţia

[40]Dicţionarul Explicativ al Limbii Române , Editura Academiei, 1998
[41]Platon, *Opere complete, Volumul III*, Editura Stiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti,1978
[42]Aristotel, *Poetica,* Editura Stiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1957

poetică ce-şi trage seva din tradiţia religioasă. Recunoaşterea valorii morale a mitului, ca imanenţă justiţiară, iar interpretarea sa ca loc al verosimilului şi al purificărilor vor favoriza, în perioada elenistică, oscilaţia între procesele de reducere a interpretărilor miturilor antice şi de creare de noi mituri. In epoca medievală intrega realitate socială era dominată de imaginarul creştin, dus la extrem, fiind o rezultantă a numeroaselor forme de gnosticism, prelungită în Renaştere printr-o experienţă mitică impregnată de esoterism şi magie. Bocaccio în *Decameron* consideră miturile o alegorie a cerului înstelat. Epoca romantismului german va privi mitul ca expresie a substanţei spirituale a popoarelor, idee a lui Herder pentru care mitul, exprimând înţelepciunea populară, este esenţa concepţiei acesteia despre natură şi societate. C.G.Jung consideră mitul o expresie a „inconştientului colectiv", arhetipurile sale putând fi găsite în mitologia tuturor popoarelor. „O expresie binecunoscută a arhetipului o constituie mitul şi basmul în care arhetipul se manifestă în formă specifică, cristalizată".[43](Jung, C.G) De aici şi concluzia că mitul ar preceda inconştientul individual, căruia i-ar impune simbolurile sale arhaice. Ernst Cassirer înţelege mitologia ca formă simbolică de gândire, mitul având o forţă atotcuprinzătoare faţă de care celelalte categorii ale conştiinţei şi cunoaşterii umane sunt secundare şi abstracte. În cuprinsul mitului, considerat o operă autonomă a spiritului în care „omul îşi construieşte întâia oară propria sa lume, unde elementele interne se confundă cu cele externe".[44](Casirer, E) Ca teoretician al mitului, Lucian Blaga îl defineşte în strâns raport cu misterul: „Toate miturile vor să fie într-un anume fel revelări ale misterului". In definiţia miturilor, el spune că miturile sunt incercări ale spiritului uman de a „revela metaforic, analogic, şi în material de experienţă vitalizată, anume transsemnificaţii. Miturile sunt plăsmuiri de intenţie revelatorie şi întâiele mari manifestări ale unei culturi"[45](Blaga,L) In continuare, filosoful român spune:

---

[43]Jung, Carl Gustav, Opere complete. 1.Arhetipurile si inconstientul colectiv , Editura Trei, Bucuresti, 2004

[44]Casirer, Ernest, *Filosofia formelor simbolice*, *vol.II, Gândirea mitică*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008

[45]Blaga, Lucian, *Trilogia culturii , Despre Mituri*, Editura pentru Literatură Universală, 1969

[46] ibidem

„ele vor fi modelate, interior, de categoriile abisale ale unui popor. Miturile se desprind din matricea stilistică a unui neam sau grup de neamuri, întocmai ca şi celelalte produse ale culturii” [46](ibidem) Abordând mitul prin metoda structuralistă şi în contextul „gândirii sălbatice”, Claude Lévi-Strauss îl defineşte drept matricea reprezentărilor şi aria soluţionărilor unor probleme ale logicii primitive, „originea mitului se află în nevoia primitivului de a-şi explica fenomenele lumii înconjurătoare.[47](Lévi-Strauss,C) Afirmând că mitul este o realitate culturală extrem de complexă, Mircea Eliade consideră că „funcţia principală a mitului este de a revela modelele exemplare ale tuturor riturilor şi ale tuturor activităţilor omeneşti semnificative”.[48](Eliade, M, 1978) În încercarea sa de a da o definiţie „mitului viu”, el spune că „mitul povesteşte o istorie sacră; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al începuturilor(...), este aşadar întotdeauna povestea unei „faceri””. Autorul unei ample istorii a religiilor, ritualurilor şi mitologiilor universale, filosoful român spune că: „În fond, miturile descriu diversele şi uneori dramaticele izbucniri în lume a sacrului, sau a supranaturalului, o aplicare a acestor constante definitorii la problema arhetipurilor şi a regenerării continue a timpului” [49](ibidem) Romulus Vulcănescu, ca cercetător al mitologiei româneşti, leagă mitul de specificul gândirii: „Mitul redă toate aspectele categoriale ale gândirii mitice (conştiente, subconştiente şi inconştiente) care implică şi explică frământările metafizice, impasurile autocunoaşterii şi punctele de reper etico-juridice în viaţa omului.” [50](Vulcănescu,R,1987) Despre miturile existente în mentalul românesc modern vorbeşte Eugen Negrici amintind de „mituri paseiste - Mitul Vârstei de Aur, Mitul Paradisului Pierdut, milenariste - Noua Vârstă de aur, Paradisul de Mâine, sau ale stabilităţii -Mitul Respectabilităţii, Mitul Unităţii, Mitul Omului Providenţial”. [51](Negrici, E, 2008)

---

[47]Lévi-Strauss,Claude, *Antropologia structurală*, Editura Politică, Bucureşti, 1978

[48]Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1978

[49]ibidem

[50]Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Editura Academiei, Bucureşti, 1987

[51]Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2008

1.4.2 Mit, simbol, semn - semnificare

Dacă pentru Mircea Eliade mitul reprezintă sacralitatea absolută, pentru că povesteşte activitatea creatoare a fiinţelor divine, dezvăluie sacralitatea operelor lor şi expune modelul unei realităţi sacre intr-o realitate umană, pentru Roland Barthes mitul nu este decât un sistem de semnificare care urmează modelul triadic al lingvisticii lui Ferdinand de Saussure: semnificant, semnificat, semn. Termenii semiotici corespondenţi pentru mit pe care autorul francez i-a identificat sunt: formă, concept şi semnificaţie. Roland Barthes, care defineşte mitul drept „un sistem semiologic secund" [52](Barthes, R, 1987) în raport cu limba, mitul fiind un metalimbaj, o poveste adevărată şi în acelaşi timp ireală care transformă istoria în natură. Mitul definit de Barthes nu se realizează la nivelul denotativ al limbii, al definiţiilor de dicţionar, al competenţei lingvistice, ci la nivelul conotativ al punerii în context a limbii, actualizării sale prin performanţă, adică vorbire sau a altor limbaje de expresie artistică. Pe baza relaţiilor de semnificare între formă şi concept, şi respectiv, denotare dintre formă şi semnificaţie, cei trei termeni dau naştere unui discurs. Acest discurs are în mod obligatoriu ca punct de pornire un lucru corespunzător formei, care, pus în relaţie cu un anumit cadru istoric va da naştere mitului. Barthes subliniază importanţa contextului istoric în raport cu natura lucrului în sine, pentru apariţia mitului: „Veche sau nu, mitologia nu poate avea decât o bază istorică, deoarece mitul este o vorbire aleasă de istorie: el nu apare din natura lucrurilor."[53](ibidem) Mitul este un sistem semiologic secund deoarece el se formează pe baza existenţei unui sistem semiologic primar. Semnificatul sau conceptul este cel care dă viaţă mitului, care îi dă un sens şi o istorie deoarece el aduce cu sine o anumită perspectivă, tendinţă în cunoaşterea realităţii. Analizând miturile moderne scriitorul francez consideră că mitul nu este abstract, ci foarte concret, fiind un concept determinat de realitatea socială, politică, culturală, etc. a momentului, ceea ce

[52] Barthes,Roland, *Romanul scriiturii*, Ed. Univers, Bucureşti, 1987
[53]ibidem

dă mitului instabilitate, efemeritate. Astfel, in timp ce semnificanţii sunt nelimitaţi, conceptele-semnificat, care circulă în societate ca ideologii mistificatoare la scară redusă, sunt limitate. Din acest punct de vedere, mitologia lui Barthes are un punct comun semnificativ cu analiza mitului tradiţional pe care o realizează Claude Lévi-Strauss în „Antropologia structurală" Analiza structurală pe care o realizează antropologul asupra mitului lui Oedip, reconfirmată apoi prin aplicarea pe câteva alte mituri moderne şi tradiţionale, conduce la descoperirea unei „unităţi structurale repetitive, mitemul, în cadrul aceluiaşi mit şi într-o serie de mituri din culturi şi timpuri diferite,"[54](Lévi-Strauss,C.) aparent distincte. Aceasta descoperire conduce la concluzia că nu se poate face distincţia între mitul autentic şi variantele sale, deoarece toate variaţiile discursive intră în alcătuirea mitului, repetând o aceeaşi unitate de structură. Tot astfel şi conceptul de mit al lui Barthes îşi poate asuma un număr infinit de semnificanţi, dar se poate repeta într-un număr infinit de forme, care se dezvoltă în jurul aceleiaşi idei. Astfel, în spatele unei diversităţi de forme discursive, se ascunde de multe ori aceeaşi semnificaţie, chiar dacă, uneori este doar o verigă slabă a mitului original. Mitul poate la rândul său să constituie un punct de plecare pentru al treilea lanţ semiologic, care dă naştere unui mit artificial, experimental, unui mit de gradul al doilea, această spirală putându-se continua la nesfârşit în ceea ce Barthes numeşte *semioză infinită*.

In filosofia blagiană problematica mitului este mult mai simplă, fiindcă este strâns legată de *spaţiul mioritic*, acel spaţiu pe care filosoful român il defineşte ca fiind "forma determinată a infinitului ondulat" [55](Blaga, L, 1969) ce nu este altceva decât un cadru inconştient al vieţii noastre, practic, alternanţa dintre deal şi vale, deci, o viziune spaţială specifică *plaiului românesc.*

---

[54]Lévi-Strauss, Claude, *Antropologia structurală*, Editura Politică, Colecţia Idei Cntemporane, Bucureşti, 1978
[55]Blaga, Lucian, trilogia culturii- Orizont şi stil, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969
[56] ibidem

Pentru Lucian Blaga miturile sunt "incercări ale spiritului uman de a releva metaforic, analogic şi in material de experienţă vitalizantă, anume trans-semnificaţii"[56] (ibidem). Pentru definirea semnificaţiilor Blaga ne spune că avem la dispoziţie ideile, dar pentru inţelegerea trans-semnificaţiilor avem un singur mod-miturile, fiindcă "ceea ce ni se revelează prin mituri nu este revelabil decăt pe această cale" [57](ibidem)

Cele trei tipuri de meditaţie asupra funcţiilor mitului sunt tot atâtea căi de analiză a elementelor mitice din operele de artă vizuală, indiferent că este vorba despre teme, subiecte, personaje, obiecte etc.

1.4.3. Specificitatea mitologiei româneşti

Mitologia, ca ştiinţă a miturilor, care arată capacitatea fiecărui popor de reprezentare a propriului imaginar simbolic, este in accepţiunea lui Romulus Vulcănescu şi "un sistem etnic de mituri", respectiv, un sistem "care reflectă o anumită concepţie mitică, un panteon şi o literatură mitică orală distinctă prin caracterele ei esenţiale" [58](Vulcănescu, R, 1987) În opinia lui Mihai Coman, lexicul mitologiei este alcătuit din elemente provenind din toate celelalte microsisteme ale unei culturi: "datele din experienţa sensibilă, economică, socială, ceremonială, devin, printr-un proces de selecţie şi asimilare *semne* ale limbajului mitologic, unităţi constitutive subordonate legilor şi logicii sale." [59](Coman, M, 2009) Semnele mitologice, fie ele astre, forme de relief, animale, plante, eroi, etc., au ca „*referent* constructe mentale, imagini culturale deja elaborate în cadrul celorlalte sisteme ale civilizaţiei arhaice." [60] (ibidem)
Astfel, miturile şi credinţele legate de aceste simboluri, definesc un semn mitologic al cărui referent nu este exclusiv semnul real, " îndeosebi imaginea culturală despre acestea ca şi semnificaţia acestor semne este dată de codurile majore ale culturii, de jocul lor dialectic şi de interferenţa categoriilor

[57]ibidem
[58]Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Editura Academiei RSR, 1987
[59]Coman, Mihai, *Studii de mitologie*, editura Nemira, Bucureşti, 2009
[60]ibidem

fundamentale care susţin edificiul ideatic al unui ethos anume. Mitologia română presupune cunoaşterea etosului, a tipologiei mitologice, dar şi a istoriografiei şi cronologiei acesteia, împreună cu spaţiul mitic predefinit. Mitologiile ancestrale fac referire la pre-miturile totemice şi pre-riturile tabuistice, la mitologia protodacă, când apare deja cultul soarelui, cultul bătrânilor înţelepţi şi marea Zeiţă, dar şi la mitologia dacică care aduce dualismul fratocratic, onomastica divină, vatra solară, munţii sacri şi preoţii militari. Romulus Vulcănescu a conturat o structură generativă a mitologiei româneşti, compusă din: mitologia sorţii - imaginea trinitară a sorţii: predeterminism, determinism şi postdeterminism, mitul ursitelor, descântecele; mitologia morţii - ritul de trecere din cosmos pe pământ şi invers, sacrificiul ritual al ursului, jertfa umană, animală, vegetală, călăreţul funerar, fereastra sufletului, discul şi roata solară; mitologia strămoşilor-eroizarea, judecata bătrânilor, gerontomorfismul, toponime specifice; haosul-stihiile, mitul haosului; teogonia-fratocraţia, dualismul arhaic; cosmogonia-astronomia populară, mitul cosmogonic, arborele cosmic şi apele primordiale, şarpele cosmic şi spirala. *Miturile cosmogonice* si astrale: Zidirea Cerului, Arborele ceresc, Vamesii vazduhului,Soarele sfant, Oul Cosmic, Roata Soarelui, Căluşarii (Călucenii), Zburătorul, Făt-Frumos şi sora sa Ileana Cosânzeana, Soarele si Luna, Focul vieţii, Joimăriţele, Sânzienele, Stele logostele, Luceferii, Calea Laptelui,etc. Orice mitologie există fiindcă are un panteon. Panteonul românesc este format din: daimonologie-făpturi demonice, fiinţe supranaturale, daimoni biblici,spirite; semideologia- sfinţii strămoşi, cultul domestic al moşilor, Baba Dochia, Bătrânul Crăciun, Dragobetele, Zburătorul; deologia-Fârtatul şi Nefârtatul, Cerul Tată, Soarele sfânt, Luna sfântă, Stelele logostelele, labirintul; Pământul Mumă; fitomitologia-pădurea cu codrul, arborii sacri, arborele vieţii, Sânziene şi Drăgaice, Păunaşul codrilor, plantele in ornamentica şi heraldica mitică; zoomitologia - bestiarul arhaic, lupul, ursul, zimbrul, Balaurul, Zmeul, Pajura, Vasiliscul, Zgripţuroiul; erologia-eroul mitic, eroul civilizator, Păstorul, Traian, haiducii, Păcală etc. George Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* a

identificat, pe baza studiilor mitologice existente in acel moment, patru mituri definitorii pentru tradiţia literaturii române, care „constituie punctele de plecare mitologice ale oricărui scriitor naţional” [61](Călinescu, G, 1982): Traian şi Dochia - mitul etnogenezei, Mioriţa - mitul spiritualităţii, Meşterul Manole - mitul creaţiei şi Zburătorul - mitul erotic Aşa cum observă Romulus Vulcănescu „constantele spirituale ale mitologiei române-idei şi teme mitice-devin pretexte, motive şi dominante în opera de artă”[62](Vulcănescu, R., 1987) Cercetătorul a demonstrat că mitologiile etnice se întrepătrund cu mitologiile personale deoarece”fiecare artist fabulează in limitele mitologiei lui etnice” [63](ibidem), fiindcă aparţine prin naştere unei anumite culturi, dar îşi poate construi şi propriile sale mituri personale, ca expresie a psihismului particular şi a propriei sale filosofii despre viaţă. Astfel este explicată dualitatea identităţii artistice din punct de vedere al structurii imaginarului autorului operei şi se consideră că acesta este originea formării miturilor personale.

Capitolul 1.5 Arhetipul

Arhetipul este definit ca un „model, tip iniţial după care se călăuzeşte cineva, manuscris original al unei opere. (Psih.) structura profundă a psihicului, înnăscută, care generează imagini simbolice şi guvernează organizarea experienţei umane” [64](Dex, 1998) In cadrul acestei lucrări se vor folosi ambele accepţiuni ale definiţiei arhetipului, atât cea de „model iniţial”cât şi cea de tipar imagistic ancestral, exprimat prin semn-simbol. Urmărind linia ştiinţifică a lui CG Jung in definirea arhetipului, linia filosofică a lui Mircea Eliade care spunea că: „simbolul, mitul şi imaginile arhetipale sunt legate de substanţa vieţii spirituale, pe care le putem ascunde, le putem mutila, degrada, dar niciodată elimina”,[65](Eliade, M.,1978) ca şi cercetările unor mari iniţiatori in

[61]Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Editura Minerva, Bucureşti, 1982
[62]Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Editura Academiei RSR, Bucureşti,1987
[63]ibidem
[64]Dicţionarul Explicativ al Limbii Române, Editura Academiei,1998
[65]Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, traducere de Paul G. Dinopol, Editura Univers, Colecţia Eseuri, Bucureşti, 1978

domeniul filosofiei imaginilor şi arhetipologiei artistice, ca G. Bachellard, G. Durand sau J-J Wunenburger, proiectul de cercetare experimentală in arte textile, care va fi descris in pagnile următoare, va incerca sa identifice tipologia imaginarului artistic in artele textile şi a structurii sale arhetipale. In acest context, cunoaşterea arhetipului ca structură esenţială a inconştientului colectiv, ca şi natura sa specific umană, reprezintă cheia inţelegerii sensului mesajului artistic atunci când este analizată o lucrare de artă vizuală, şi nu numai.

1.5.1 Conceptul de arhetip la Carl Gustav Jung

Pentru medicul psihiatru german Carl Gustav Jung analiza miturilor la începutul sec al XX-lea, ca şi a comunităţilor primitive, porneşte din observarea coincidenţelor neverosimile dintre conţinutul arhetipal al viselor omului modern şi conţinutul arhetipal al marilor mitologii, deoarece omul primitiv posedă o „conştiinţă nesigură, fragilă, abia desprinsă din apele originare ale inconştientului” [66](Jung, C.G.,2003). Arhetipul este forma pură a inconştientului şi categoriilor imaginaţiei, deoarece se exprimă în producţia psihismului: individuală (producţia normală – vise, metafore; şi producţia patologică – halucinaţii, deliruri) şi colectivă: mituri, religie, legende. Noţiunea de arhetip, scrie Jung, „derivă din observaţia repetată adeseori că miturile şi poveştile literaturii universale conţin teme bine definite care reapar pretutindeni şi întotdeauna. Întâlnim aceleaşi teme în fanteziile, visele, ideile delirante şi iluziile indivizilor care trăiesc în zilele noastre." [67](ibidem) Aceste imagini tematice sunt reprezentări ale arhetipurilor, au la bază un arhetip. *Imaginea arhetipală* este forma sau reprezentarea pe care o capătă arhetipul în viaţa onirică sau în produsele artei, culturii, sau în reprezentările mitice şi religioase. „Arhetipurile constituie structura inconştientului colectiv - ele sunt specific umane”. [68](ibidem) Astfel, relaţia mamă-copil este guvernată de

[66]Jung, Carl-Gustav, *Opere complete 1, Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, editura Trei, Bucureşti, 2003
[67]ibidem

dispoziţiile înnăscute de a experimenta şi reprezenta situaţii şi conduite de arhetipul maternal (la copil); tată-copil - de arhetipul paternal. Naşterea, moartea, puterea şi declinul sunt controlate, de asemenea, de arhetipuri (arhetipul eroului). Jung nu a propus o panoplie completă a arhetipurilor. Acest fapt este demonstrat şi de nevoia oamenilor de astăzi, la aproape 100 de ani de la emiterea constructului iniţial al teoriei sale, de a elabora, verifica şi formula noi arhetipuri umane, adaptate noilor structuri sociale. Medicul psihiatru german a acumulat înainte de toate experienţe clinice, care au constituit fundamentul practic, experenţial al teoriei arhetipurilor pe care a construit-o şi verificat-o practic. Prin această teorie C.G Jung a dat o explicaţie clară asupra rostului riturilor şi miturilor: consolidarea conştiinţei umane. Acesta este motivul pentru care ritul primitiv consta din alungarea spiritelor, desfacerea vrăjii, apărarea de piaza rea, purificarea şi producerea magică a evenimentului favorabil. C G Jung spune că „*arhetipul* pur este transcendental (deci *obiectiv*), *reprezentarea* arhetipală este figura care doar întrupează empiric (deci *subiectiv*) forma supra-imaginativă". [68](ibidem) Pot să apară simboluri subordonate altor simboluri mai largi ca vocaţie semnificativă, cu o semantică mai bogată, care să fie astfel derivate, nu fundamentale, nefiind expresii directe ale unui arhetip – deşi pot fi subordonate, prin medierea altui simbol, acestuia. Acest lucru devine foarte clar explicat de Gilbert Durand, care a inventariat o mare parte de „simboluri derivate, reductibile la arhetipuri, dar ne-arhetipale ele însele"[69](Durand, G). De exemplu, divizarea simbolică a bestiarului în animale pozitive şi negative derivă din „corelaţiile lor chtonice respectiv solar-uraniene, porumbelul eolian este bun, şobolanul teluric este rău. Astfel, porumbelul nu este arhetip, ci simbol concret care explicitează un ansamblu arhetipal proiectat într-un suport empiric (nu ne naştem cu arhetipul porumbelului… dar ne naştem cu valorizarea diviziunii originare a luminii şi întunericului, a cerului si pamantului)".[70](ibidem) Filosoful francez dă

[68]ibidem
[69] Durand, Gilbert, *Arte şi arhetipuri-religia artei*, traducere de Andrei Niculescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 2003
[70]ibidem

numeroase exemple. Astfel, simbolul şi nu arhetipul sceptrului polarizează semnificaţii care derivă din arhetipul lui *Axis Mundi*. Doar pentru că arhetipurile sunt structurile universale (obiective) ale spiritului uman, devin ele simboluri culturale. Datorită inerenţei lor în orice mare acţiune umană, artistică, ştiinţifică sau practică şi in mod deosebit în cadrul comunicării moderne, sociale prin mass-media şi personale, familiale, arhetipurile au câştigat şi valoare estetică, intrând în valorizarea comunicării prin artă. Tabela arhetipală a lui Jung este formată din cinci arhetipuri:

1. Arhetipul Sinelui-Arhetipul Totalităţii. Arhetipul imaginii divine, al Sensului, al Eroului civilizator;

2. Arhetipul erotic- Animus/*Anima*. Arhetipul Femininului, al Masculinului, dar şi al Androginului;

3. Arhetipul parental-Patern – Tatăl întruchipează Legea, Dreptatea şiPuterea; *Matern* – este Arhetipul iubirii necondiţionate, al Mamei, Fiicei, Bisericii, Ţării, dar şi Arhetipuri ale Naturii: fertilităţii, iubirii, nutriţiei.

4. Arhetipul infans-Arhetipul purităţii, a inconştientului, a naivităţii;

5. Arhetipul persona /umbra este Arhetipul Măştii noastre sociale, a oglinzii eu-lui interior, a Fugii de noi inşine, a dedublării.

După excesul de demitizare de la sfârşitul sec. al XX-lea şi excesul de descoperire a „N"mituri moderne, la inceputul sec al XXI-lea dar care, in majoritatea lor, s-au demonstrat a fi doar variaţii pe teme mai vechi, acum se observă o atenţie acordată cercetării arhetipurilor in profunzimea lor culturală, deoarece „in actualitate, funcţia culturală a arhetipului este dominantă". [71] (Gronning, T)

[71]Gronning, Torben, Singer, Thomas, Sohl, Patricia, *Archetypal Symbolism and Images*, A.R.A.S., Visual Resources Vol. XXIII, No. 3, September 2007

[72]Jung, Carl Gustav, Opere complete. 1.Arhetipurile si inconstientul colectiv , Editura Trei, Bucuresti, 2004

1.5.2 Gramatica arhetipurilor la Mircea Eliade

Dacă Jung susţine că orice gândire se sprijină pe imagini generale, arhetipuri, "scheme sau potenţialităţi funcţionale care modelează inconştient gândirea", [72](Jung, C.G., 2003), Jean Piaget, în *La formation du symbole* susţine "coerenţa funcţională" a gândirii simbolice şi a sensului conceptual, afirmând prin aceasta „unitatea şi solidaritatea tuturor formelor reprezentării." [73](Piaget, J.) În cele din urmă, Gaston Bachelard, în *Aerul şi visele* vede în imaginaţie acel principiu dinamic organizator, ca forţă dinamică ce deformează copiile pragmatice oferite de percepţie, neuitând să amintească anterioritatea atât cronologică, cât şi ontologică a simbolismului faţă de orice semnificaţie audio-vizuală. Astfel, „modelele transmise din trecut nu dispar, nu-şi pierd puterea de reactualizare, ele rămân valabile inclusiv în cazul conştiinţei moderne, adevărat receptacul arhetipal, purtând inerent fiinţării sale aceste structuri imaginare colective". [74](Bachelard, G) Mircea Eliade ia un arhetip şi "îi descifrează sensurile fundamentale. Aceasta este pur şi simplu o *semantică arhetipală*, un dicţionar arhetipal ce inventariază polisemia strictă a unui simbol." [75] (Mureşan, V. 2008) După ce este incadrat arhetipul in simbolul ce-i aparţine, sau in ansamblul de simboluri care il relevă, Mircea Eliade demonstrează mecanismul coerent al relaţiilor intrinseci dintre cele două categorii ale imaginarului, demonstrând astfel existenţa unei *sintaxe arhetipale,* care transcende arbitrarietatea limbajelor naturale, fiind universală. „Raporturile inter-arhetipale asculta de legi pure si nefiind scoase din experienţă au un statut transcendental. Aceasta operă pune astfel bazele unei *gramatici arhetipale*." [76](ibidem) Aşa cum spune Mircea Eliade există două dimensiuni fundamentale ale simbolului: *gnoseologică* şi *ontologică*. Filosoful român demonstrează importanţa dezvăluirii coerenţei interioare a sistemelor simbolice. „Dar după ce inteligibilitatea este garantată, problema *sensului*

[73]Jean Piaget, La formation du symbole chez l'enfant: imitation, jeu et reve, image et representation, Delachaux et Niestle, Paris, 1997, www.bnf.fr

[74] Bachelard, Gaston, Aerul şi Visele, traducere de Lucia Munteanu, Editura Univers, Bucureşti, 1989

[75] Vlad Mureşan, *Gramatica arhetipală a lui Mircea Eliade*, rev. Verso, nr.36-37, mai2008

comunicat de simbol, ce ţine de mit lasă locul eficienţei puterii comunicate de simbol, ce ţine de rit."[77](ibidem) Simbolul este „prelungirea unei hierofanii". „Spre deosebire de o hierofanie, care reprezintă prezenţa ontologică a sacrului într-o realitate cosmică, simbolul reprezintă doar prezenţa analogică sau participativă a sacrului într-o realitate cosmică."[78](ibidem) Obiectul hierofanic este simultan sacru şi profan. Obiectul simbolic este un obiect profan care evoca ceva de ordin sacru. cercetătorul roman susţine că sistemele simbolice compun limbajul mentalităţii arhaice, in care mitologiile sunt viziunile acestui limbaj şi de aceea Mircea Eliade a numit hierofanie orice formă de manifestare a sacrului. Cunoaşterea hierofaniilor permite inţelegerea corectă şi clară a sacrului, mitului, simbolului şi arhetipului in reprezentările artelor vizuale. "Limbajul mitologic se exprimă în simboluri aşa cum limbajul metafizic se exprimă în concepte. Primul este un limbaj arhetipal, al doilea este un limbaj conceptual. Primul are o polivalenţă relativ bine determinată (un simbol are multiple sensuri, dar nuorice sens), al doilea se caracterizează printr-o monovalenţă, univocitate mai accentuată."[79](ibidem) Totodată, simbolismele fundamentale sunt concretizate în diverse forme mitologice, astfel încât un simbol determinat devine un veritabil „mit concentrat". Ceea ce un mit descrie verbal, discursiv, simbolul evoca imagologic, schematizează, esenţializează. Fără comprehensiunea sensului condensat în simboluri, limbajul arhaic ne rămâne străin, necunoscut, închis. „Eroarea modernilor este aceea de a fi cercetat sistemul gândirii „primitive" în lumina unei *inteligibilităţi conceptuale*, când acesta se oferă numai unei *inteligibilităţi arhetipale"* [80](Eliade, M, 1998) Tot el spune că in societăţile arhaice „mitul era considerat a exprima adevărul absolut, pentru că el povesteşte o întâmplare sacră, adică o revelaţie transumană, care a avut loc in zorii Marelui Timp, in

---

[76]ibidem
[77]ibidem
[78]ibidem
[79]ibidem
[80]Mircea Eliade, *Mituri, Vise si Mistere*, traducere de Maria si Cezar Ivănescu, Editura Univers enciclopedic, Bucuresti 1998

timpul sacru al începuturilor” [81](ibidem) dar şi faptul că „un mit este o istorie adevărată care serveşte de model comportamentului uman” [82](ibidem), el fiind şi un „element de civilizaţie”. Miturile reprezintă suma tradiţiilor ancestrale şi a normelor care nu pot fi neglijate ele fiind astfel adevărate paradigme ale lumii antice, dar şi ale lumii moderne, prin repetabila întoarcere la „Marele Timp”, la redescoperirea şi reinterpretarea miturilor arhetipale, in diferite momente ale istoriei, atât prin operele artistice cât şi in general, la nivelul comportamentelor mitice, specifice inconştientului colectiv.

notă:

Hierofania/Arhetipul - Semnificaţii fundamentale

1. hierofanii celeste
   a)Transcendenţă,imutabilitate,suveranitate.
   b)Pasivitate şi activism.
   c) Hierogamia cosmică. d) Muntele cosmic si ascensiunea iniţiatică.
2. hierofanii solare
   a) Fecunditatea. b) Imortalitatea.
3. hierofanii lunare
   a) Revelaţia selenară a temporalităţii
   b) Prerogativele vitale ale Lunii.
   c) Prerogativele destinale ale Lunii.
4. hierofanii acvatice
   a) Substanţa universala a lumii
   b) Sursa universala a vieţii
   c) Purificarea şi regenerarea existenţei.
5. hierofanii telurice
   a) Caracterul de temelie al Pamântului b) Maternitatea chtoniană.
6. hierofanii vegetale
   a) Simbolul inepuizabilei fertilităţi a Vieţii.
   b) Arbore cosmic, arbore răsturnat, Pomul Vieţii.
7. hierofanii litice
   a) Kratofanie.
   b) Megaliţi funerari şi pietre fertilizante.
   c) Meteoriţi şi pietre consacrate.
8. hierofanii spaţiale
   a) Spatializarea sacrului: ritulizare şi religie.
   b) Consacrarea spaţiului şi arhitectura sacră.
9. hierofanii temporale
   a) Eterogenitatea timpului. Consacrări.
   b) Fenomenologia prezentului etern.
   c) Regenerarea timpului. Vlad Mureşan, *Gramatica arhetipală a lui Mircea Eliade*, revista Verso, nr.36-37, mai2008

[81] ibidem
[82]ibidem

Aşa cum arată Mircea Eliade, mulţi exegeţi şi-au pus problema până unde se limitează sacrul, de exemplu, intr-o piatră sau un copac. „Piatra sacră, arborele sacru nu sunt adorate in calitatea lor de piatră sau arbore, ci in calitatea lor de hierofanii. Sacrul este puternic, tare pentru ca este real, eficace si durabil” [83](ibidem) Sacrul este exprimat prin simboluri. „Pretutindeni in lume simbolismul celest exprimă sacrul prin excelenţă. Acesta se relevă in numeroase ritualuri (ascensiune, escalade, iniţiere, regalitate etc.) mituri (Arborele Cosmic, Muntele Cosmic, lanţul de creştere etc.) şi legende (zborul magic etc.) ”. [84](ibidem) Doar astfel „Creaţia lumii devine arhetipul oricărei „creaţii”, al oricărei construcţii, al oricărei acţiuni reale si eficace.” [85](ibidem)

1.5.3 Arhetipul in Panteonul culturii române

Ion Ghinoiu, coordonatorul Atlasului Etnografic Român, spune că dacă „generalizăm imensul material documentar până la limita admisă ştiinţific, arhetipurile celor 10 000 de ani ai civilizaţiei europene (mileniile 8 î. H. – 2 d. H.) pot fi împărţite în trei complexe culturale şi religioase: primul este dominat de Zeiţa Mamă neolitică (8000 î. H. – 2 500 î. H.); al doilea de Zeul Tată indo-european (2 500 î. H – anul 0); al treilea de Fiul lui Dumnezeu, Iisus (anul 0 –).” [86](Ghinoiu,I.,2008). Cercetătorul român realizează o sinteză a panteonului românesc, cu scopul de a explica foarte succint structura semnelor-simbol şi rolului lor mitic, magic şi ritualic, in viaţa omului. In notă este redat integral textul sintezei panteonului românesc.

---

[83]ibidem
[84]ibidem
[85]ibidem
[86]Ion Ghinoiu*, Panteonul romanesc,* Editura Academiei Romane, Bucuresti, 2008

notă:

După modul în care şi-au imaginat oamenii că arată divinitatea lor adorată, s-au identificat lumile. Astfel, europenii au edificat două lumi arhetipale inconfundabile: una geomorfă, de origine neolitică, care are ca model de frumuseţe şi perfecţiune oul, alta, antropomorfă, de origine indo-europenă şi creştină, care are ca model omul.

I. Epoca neolitică (vechii europeni): Trăsături caracteristice:

Vârsta aproximativă: 80000 – 2200 î. H; Marea divinitate: Zeiţa Mumă;

Chipul divinităţii adorate, ideal de frumuseţe şi perfecţiune pentru om: Zeiţa cu înfăţişare de OU; Lumea materială şi spirituală creată după chipul şi înfăţişarea divinităţii: Geomorfă; Exercitarea puterii divine: Zeiţe specializate; Reşedinţa divină: În tot şi în toate; Locul de unde vine sufletul pruncului la naştere: Din pântecele femeii, furişat acolo din pântecele Pământului; Reşedinţa sufletelor după moarte: În pântecele Pământului, în ape; *Ritul funerar cu ajutorul căruia este expediat mortul la divinitatea adorată: Înhumare; Ritul funerar la reiterarea anuală a divinităţii şi a lumii înconjurătoare: Înhumare, aruncare în apă;*Substitute fitomorfe ale divinităţii: Sânziana (Drăgaica), Bozul, Mătrăguna, Mărul; Substitute zoomorfe ale divinităţii: Pasărea, Taurul, Ursul, Porcul, Cerbul; Substitute antropomorfe ale divinităţii: Zeiţele Mumă: Dochia, Maica Precesta, Muma Pădurii, Muma Ploii, Muma Caloianului; Data morţii şi renaşterii anuale a divinităţii: Simultan, la echinocţiul de primăvară sau de toamnă; Momentul diurn sau nocturn al naşterii şi morţii divinităţii: Nocturn; Repere astronomice pentru aprecierea şi măsurarea timpului: Luna şi Soarele; Tipul de calendar: Lunar-solar*; Ocupaţii dominante creatoare de ideologii şi civilizaţii: Agricultura, prelucrarea lutului, lemnului şi pietrei*; Arhetipuri caracteristice: Geomorfe: Pământul, grota, Luna, oul, oala, apa, colacul (pâinea), pântecele.

II. Epoca Bronzului şi prima Epocă a fierului (indo-europenii)

Trăsături caracteristice: Vârsta aproximativă: 2200 î. H. – 0; Marea divinitate: Zeul Tată; Chipul divinităţii adorate, ideal de frumuseţe şi perfecţiune pentru om: Zeul cu înfăţişare de OM; Lumea materială şi spirituală creată după chipul şi înfăţişarea divinităţii: Antropomorfă; Exercitarea puterii divine: Zei şi zeiţe specializaţi şi ierarhizaţi; Reşedinţa divină: În Cer; Locul de unde vine sufletul pruncului la naştere: Din pântecele femeii primit ca dar din Cer; Reşedinţa sufletelor după moarte: În Cer, în văzduh; Ritul funerar cu ajutorul căruia este expediat mortul la divinitatea adorată: Incinerare; Ritul funerar la reiterarea anuală a divinităţii şi a lumii înconjurătoare: Incinerare; Substitute fitomorfe ale divinităţii: Bradul, Omanul; Substitute zoomorfe ale divinităţii: Calul, lupul, leul; Substitute antropomorfe ale divinităţii: Zeii paterni: Crăciunul, Mutul Căluşului, Blojul sau Sângiorzul; Data morţii şi renaşterii anuale a divinităţii: Simultan, la solstiţiul de vară sau de iarnă; Momentul diurn sau nocturn al naşterii şi morţii divinităţii: Diurn; Repere astronomice pentru aprecierea şi măsurarea timpului: Soarele şi Luna; Tipul de calendar: Solar-lunar; Ocupaţii dominante creatoare de ideologii şi civilizaţii: Păstoritul, prelucrarea metalelor şi a pietrei; Arhetipuri caracteristice: Antropomorfe: Soarele, focul, stâlpul, phalusul.

III. Creştinismul Trăsături caracteristice: Vârsta aproximativă: 0 -+;

Marea divinitate: Fiul lui Dumnezeu; Chipul divinităţii adorate, ideal de frumuseţe şi perfecţiune pentru om: Iisus cu înfăţişare de OM; Lumea materială şi spirituală creată după chipul şi înfăţişarea divinităţii: Antropomorfă; Exercitarea puterii divine: Atotputernicul; Reşedinţa divină: În Cer; Locul de unde vine sufletul pruncului la naştere: Din pântecele

femeii primit ca dar din Cer; Reşedinţa sufletelor după moarte: În Raiul Cerului credincioşii, în Iadul Pământului păcătoşii; Ritul funerar cu ajutorul căruia este expediat mortul la divinitatea adorată: Înhumarea trupului la 3 zile după moarte, slobozitul sufletului la 40 de zile; Ritul funerar la reiterarea anuală a divinităţii şi a lumii înconjurătoare: Înhumare, Înviere după 3 zile, Înălţare la Cer după 40 de zile; Substitute fitomorfe ale divinităţii: Salcia; Substitute zoomorfe ale divinităţii: Mielul; Data morţii şi renaşterii anuale a divinităţii: Separat, Naşterea la solstiţiul de iarnă, Moartea, Învierea şi Înălţarea la echinocţiul de primăvară; Momentul diurn sau nocturn al naşterii şi morţii divinităţii: Naşterea şi Învierea nocturne, Înălţarea diurnă; Repere astronomice pentru aprecierea şi măsurarea timpului: Soarele şi Luna; Tipul de calendar: Solar-lunar; Ocupaţii dominante creatoare de ideologii şi civilizaţii: Economie complexă; Arhetipuri caracteristice: Antropomofe: crucea, biserica.

Panteonul carpato-dunărean, exponent al unei civilizaţii a lemnului şi lutului este o lume mitică atipică în raport cu panteonul greco-roman. Are unele legături cu cel greco-roman, dar şi cu cel al Indiei antice, dar este original in construcţia sa.

Această sinteză a structurii Panteonului românesc este urmarea unui dialog de peste trei ore cu dr. Ion Ghinoiu, secretarul ştiinţific al Institutului de Etnografie şi Folclor "C-tin Brăiloiu "din Bucureşti, in septembrie 2011.

[87]Ghinoiu, Ion, Atlasul Etnografic Român, Editura Academiei, 2011
[88](ibidem)

1.5.3.1 Reperele arhetipale semn-simbol ale culturii tradiţionale româneşti

„Cu toată complexitatea Atlasului Etnografic Român, în acest moment nu există în România un repertoriu vizual al miturilor, arhetipurilor, simbolurilor, modelelor şi motivelor culturale, iconilor culturali specifici patrimoniului cultural”.[87](Ghinoiu,I, 2008) Studii punctuale, prezintă unele reprezentări ale pomului vieţii, şarpele casei, cocoşului, spicului, pânzei de păianjen, cozii de păun, simboluri creştine, florale şi zoomorfe, aşa cum sunt cele din ceramica şi ţesăturile de Horezu sau, reprezentările de pe porţile maramureşene, unde sunt insemnate, cu rol protector „simboluri sau figuri antropomorfe, expresia marilor mituri din cultura noastră populară.” [88](ibidem) Motivele sculptate aveau substraturi magice, iar decodificarea celor mai frecvente elemente utilizate de meşterii populari ne permit incursiunea într-un univers mitologic, de origine precreştină. Reperele culturii romaneşti sunt inscrise intr-un bogat patrimoniu cultural imaterial ce se regăseşte în special în tradiţii şi expresii orale; artele spectacolului; practici sociale, ritualuri şi evenimente festive; cunoştinţe şi practici legate de natură şi univers; meşteşuguri tradiţionale. După inventarierea şi localizarea motivelor ornamentale, se poate urmări migraţia acestora la diferite domenii etnografice. Un exemplu de migrare a semnelor este *brâul* care încinge corpul omului şi ale cărui motive ornamentale au fost apoi cioplite, sculptate, incizate pe stâlpii, prispele, pridvoarele, uşile şi ferestrele caselor şi bisericilor româneşti. După pierderea sensurilor primare ale semnelor şi simbolurilor de identificare, acesta au devenit motive artistice. Acestor motive ornamentale de pe obiectele din lemn, ceramică, fire textile şi fibre vegetale, piele, metal, ouă, ar trebui sa li se construiască un glosar cu denumirea populară a motivului, materialul şi obiectul ornamentat, localităţile unde au fost atestate, realizându-se astfel un Repertoriu vizual al identităţii româneşti.

Sistemul decorativ al artei populare româneşti, bine individualizat în raport cu ornamentica altor popoare în care domină naturalismul, păstrează numeroase elemente geometrice specifice culturilor neolitice ale vechii civilizaţii europene. Un exemplu este *spirala* orizontală, spirala dublă,

prezentă in spaţiul nostru din preistorie până astăzi. De la primele culturi neolitice atestate în bazinul Dunării de Jos şi până la cultura orală cartografiată în Atlasul Etnografic Român, s-au scurs aproximativ zece milenii. “La cele două capete ale lungului fir al istoriei, unul cercetat de arheologi, altul de etnologi, există numeroase analogii culturale.” [89](ibidem) Modul în care şi-au imaginat oamenii că arată divinitatea lor s-a evidenţiat in cultura fiecăruia. Europenii au edificat două lumi arhetipale inconfundabile: una *geomorfă*, de origine neolitică, care are ca model de frumuseţe şi perfecţiune *oul,* şi alta, *antropomorfă,* de origine indoeuropenă şi creştină, care are ca model *omul*. Cele mai vechi simboluri româneşti sunt octogonul, şarpele, crucea şi stâlpul funerar, totemic. In meşteşugurile textile ancestrale romaneşti “simbolurile arhetipale exprimate in *ornamentele simbolice* sunt o sinteză a obiceiurilor, miturilor, personificărilor, credinţelor, reprezentărilor figurative ale instituţiilor, aspecte ale cunoştinţelor sau ale practicilor populare”.[90](Evseev, Ivan, 1999) Simbolurile arhetipale ce se regăsesc ca motive dominante in meşteşugurile textile ancenstrale se impart in următoarele grupe:

- mitologice
- etnografice-folclorice
- religioase
- emblematice-heraldice

simbolurilor mitice: “semne solare”, “sori cu braduţ”, “soare”,” roţi solare”, “soarele şi vârtelniţa”, *simboluri etnografice*: “frunza bradului”, arborele vieţii” a carui semnificaţie este “tinereţea fără bătrâneţe şi viaţa fără de moarte”, “trifoi cu patru foi” care semnifică norocul.

simbolurile religioase: “crucea”, “prescura, “sfeşnicele”.

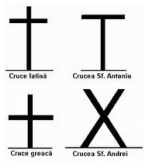
[89]ibidem

[90] Evseev, Ivan *Dictionar de simboluri si arhetipuri culturale*, editura "Amarcord", Timisoara, 1994

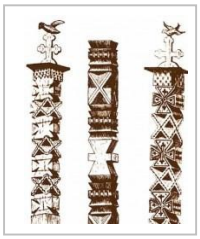
notă:

Octogonul este simbolul geometric, plan al Centrului; simbolul numeric este 8 In ornamentică populară românească acest simbol este întotdeauna legat de Columna Cerului sau Osia Lumii , pe care grecii şi romanii o desemnau ca Polus Geticus, Axis Mundi. Opt este numărul totalităţii şi al echilibrul cosmic, reprezentate prin cele opt direcţii ale spaţiuni şi prin roza vânturilor: patru puncte cardinale.

La români **Şarpele** este consubstanţial cu arboreal cosmic, bradul sau mărul roşu şi de aceea îl găsim în iconografia primară încolăcit pe arborele lumii. Din unele variante ale miturilor cosmogonice româneşti reiese că şarpele a preexistat cosmosului şi a ieşit odată cu arborele cosmic din apele primordiale. Şarpelui în formă de S, i se asociază ca simbol echivalent spirala dublă ce se regăseste pe motivele ornamentale ale Columnei Cerului în ornamentica românească. El este legat de simbolismul Oului Lumii ale cărui două jumătăţi, atunci când se despart, devin Cerul şi Pământul.



Crucea apare sub diferite forme în ornamentica populară şi este de o vechime mult mai mare ca şi creştinismul. Crucea este în primul rând osatura octogonului în dublă formă (+ şi X).Crucea verticală (crucea răstignirii cu braţul vertical mai lung şi cel orizontal mai scurt) prin axul său vertical reprezintă tocmai axul lumilor iar cel orizontal reprezintă planul terestru în care se manifestă principiul coborât de-a lungul Columnei Cerului, în manifestare.



Stâlpul funerar daco-românesc este identic cu Axa Lumii al cărei echivalent este Arborele Vieţii ce creşte în Centrul Lumii sau în Buricul Pământului. Romulus Vulcănescu aminteşte de parul funerar dac reprezentat pe Columna lui Traian, par care s-a transformat mai apoi în colonetă funerară. Conform aceluiaşi R. Vulcănescu stâlpii funerari costituie categoria cea mai raspândită de monumente mitice folosite de români. Stâlpul este un simbol al Columnei Cerului care, la rândul ei, este un substitut al Arborelui Lumii. În tradiţiile şi datinile românilor Arborele Lumii sau Arborele Cosmic este locul de pornire al unei călătorii către zonele cunoscute si necunoscute ale cosmosului.

Evseev, Ivan *Dictionar de simboluri si arhetipuri culturale*, editura Amarcord, Timisoara, 1994

sursa imaginilor: www.quadratus.wordpresse.com

simbolurile emblematice sau heraldice: “capul de bour”- Ţara Moldovei, “vulture şi cruci”□ Transilvania, “porumbelul păcii” – năframa miresii in Apuseni, Carpaţii Meridionali.

Simboluri arhetipale româneşti: semne solare, arborele vieţii, bradul, mărul roşu, trifoiul cu 4 foi, crucea, prescura, capul de bour,vulturul, porumbeii albi etc. Imageria si imagologia creaţiilor populare româneşti invită la o călătorie in care “motivele intâlnite pe diferitele obiecte, ni se prezintă abstract sau concret, zoomorf sau antropomorf , geometrizate sau stilizate, fitomorf sau cosmomorf, social, simbolic şi nu in ultimul rând skeomorf” [91](Stanciulescu,T, 2008)

• “Unul dintre motivele cele mai răspândite este cel al “zig-zagului”- de factură abstractă, geomorfă, cunoscut şi sub denumirea de “caliţa-ocolită”,”carnel” sau “şerpuleţe”;

• Un alt tip de “self-mirror”, de oglinda a conştiinţei macrosociale se construieşte prin interpretarea *ornamenticii cosmomorfe* intalnite in spaţiul

fig.1.1 Semnele-simbol de pe cămăşile şi iile româneşti

sursa imagine: www.semnecusute.ro

[91]Stanciulescu,Traian, Pop, Marlena, Grigoriu, Aurelia, *Vestimentaţia biofotonică - o şansă pentru sănătatea umană,* Ed Performantica, Iaşi, 2008

[92]Anghel, Paul, *Obârşie şi perenitate*, editura Litera, Bucuresti, 2003

nostru etnocultural. ”Cultul solar pe care stramoşii noştri il urmau il regăsim in arhetipurile solare exprimate prin urmatoarele motive: roţile solare, reprezentările corpurilor cereşti, ale succesiunii anotimpurilor. Există pe lângă cultul luminii solare, cultul luminii selenare, stelare şi al curcubeului. Alegerea culorii in culturile arhaice avea intotdeauna o semnificaţie ritualică. Culoarea raspunde unui concept, ei i se atribuie o anumită valoare in ordinea reprezentării cosmicului; “insuşirea sau respingerea acesteia desparte etnic comunităţile, aşa cum distribuţia sau dreptul unor anume podoabe separă sau aşează ierarhic indivizii in familie sau clan.” [92](Anghel, P,2003)

Autorul român susţine că, “indiferent de motivele care despart zonele etnografice şi care sunt, aşa ni se pare, rudimente ale despartirilor tribale, la noi albul este unificator, semn al unei particularităţi etnice cu platforma spirituală. Un popor in alb.” [93](ibidem)

Capitolul 1.6 Aspecte metodologice

E.H. Gombrich spune că „orice imagine implică asocierea unui concept şi a unui semn şi nu este corect să considerăm izolat semnul şi apoi conceptul pentru că, redusă la semn, imaginea nu semnifică" [94](Gombrich, E.H., 1986) Imaginea semn – simbol este cea care dă sens, mesaj şi consistenţă în limbajul vizual deoarece este un semn iconic. Acest *icon* există doar în prezenţa modelului său, sau al arhetipului imaginativ. Demersul explicativ al acestei afirmaţii se poate realiza atât prin descifrarea mecanismelor de lectură simbolică a imaginii vizuale artistice, cât şi prin analiza semiotică a limbajului vizual din structura operei. “Structurile categoriale şi structurile arhetipale in cercetarea imaginarului reprezintă diferenţa dintre gândirea logică şi cea simbolică.” [95](Mureşan, V., 2008) Atât categoriile cât şi arhetipurile „primele fiind forme pure ale intelectului, ultimele fiind forme pure ale

[93](ibidem)
[94] Gombrich, E. H., *Arta si iluzie*, Editura Meridiane, Bucuresti 1986
[95] Mureşan, V., *Gramatica arhetipală a lui Mircea Eliade*, Verso, nr 36-37,mai 2008
[96] ibidem

imaginaţiei”[96](ibidem), sunt obligate sa se exprime prin limbă, într-o operă poetică sau narativă, sau prin imagine, în artele vizuale sau producţiile de art-design. In conformitate cu ”*Tractatusul* lui Wittgenstein, pentru care toate imaginile sunt „propoziţii”, deci toate imaginile pot fi citite , interpretate şi divizate în „unităţi de sens” [97](Ungureanu, C., 2003) care nu sunt altceva decât „proiecţii logice”. Prin aceste imagini prin care oamenii dau sens realităţii şi creează realitate individuală şi socială se poate contura acel tip de discurs care permite identificarea unei gramatici semiotice vizuale care oferă o inţelegere a sensului. Conform acestei teorii wittgensteiniene, primul criteriu analitic este “sintactic şi are rolul de a fi un element denotat. Cel de-al doilea criteriu, articularea, atribuie semnului calitatea de a adera la realitatea redată.” [98](ibidem) Din perspectivă semantică notaţiile atribuie sens semnului prin dezambiguizare, iar la al doilea nivel notaţiile sunt definite clar.” [99](ibidem) Dacă acesta este mecanismul de descifrare a imaginilor – semn, analiza comparativă va fi un instrument analitic al metodei iconologice abordate pentru a descifra semnificaţiile imaginilor arhetipale. In conformitate cu teoria panofskyană, în lectura unei imagini se pot distinge trei nivele de înţelegere, care vor corespunde altor trei nivele semantice, denumite teme: tematica primară sau naturală, cea faptică şi cea expresională. La nivelul operei de artă aceste teme ar constitui finalitatea unei descrieri analitice pre-iconografice, când se pot identifica figurile, a unei descrieri iconografice, prin care se observă temele şi conceptele compoziţionale în care motivele sunt purtătoare ale unui înţeles secundar ce formează imagini lizibile, care, la rândul lor, prin combinaţii de imagini şi sensuri creează povestea, legenda, sensul iconologic al operei. In cele din urmă, iconologia, utilizată ca metodă generală de cercetare a arhetipurilor operelor de artă textilă românească, se va dovedi a fi cea mai eficientă metodă de relevare a complexităţii operei de artă, din perspectiva identităţii culturale a acesteia.

---

[97] Ungureanu C., Tăcer*ea ca terapie. Wittgenstein şi problema limitelor vorbirii cu sens*, 2003, sursa web: http: //www.hermeneia.ro
[98]ibidem
[99]ibidem

1.6.1 Hermeneutica, teorie a interpretării

Explorarea vizualului artistic cuprinde un vast proces analitic ce conţine filosofia imaginarului, teoria sociala, psihanaliza lacaniana, critica structuralista, criticismul cultural etc. Deoarece sunt prea multe unghiuri de abordare se impun reducţii şi exprimarea opţiunii pentru acele metode ce pot conduce intregul demers al acestei cercetări spre demonstrarea tezei. Suportul ştiinţific şi metodologic este, în linii mari, structuralist (în ceea ce priveşte analiza problemelor de arhetipologie artistică) şi post-structuralist sau hermeneutic, atunci când este vorba de aspectul semantic- interpretativ al discursului narativ, la nivel de receptare, potrivit principiului „trecerii de la structura operei la lumea ei".[100](Durand,G., 2003) Structurile mentale, de natură cognitivă şi arhetipală in cercetarea imaginarului, reprezintă gândirea categorială şi cea simbolică. Primele aparţin conştiinţei şi intelectului şi cogniţie). reprezintă funcţii şi legi de ordonare ale gândirii (ele sunt depozitate in logică Secundele aparţin imaginaţiei şi reprezintă funcţii şi legi deordonare ale reprezentării prin artă, religie şi mitologii. Gândirea categorială se desfăşoară la nivelul conştiinţei, in timp ce reprezentarea arhetipală se regăseşte la nivelul inconştientului – deşi prin imaginaţie ea se obiectivează şi in activitatea conştiinţei. Din perspectiva acestor doua limbaje filosofii din Centrul de Cercetare a Imaginarului au identificat o dublă distincţie a acestuia:

a) "semantic categorial si sintactic categorial.
b) semantic arhetipal si sintactic arhetipal." [101](Pop, D.,2007)

Definită ca teorie a înţelegerii şi explicării prin intermediul unui limbaj specific, hermeneutica, ca teorie a interpretării, contribuie la evaluarea lucrărilor şi evenimentelor de artă, cum sunt cele din action arts, în scopul aprecierii revelaţei, puterii de convingere ori impactului semnificaţiei operei.

[100]Durand, G, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998
[101]Pop, Doru, Metodele calitative in cercetarea imaginilor, in volumul coordonat de Corin Braga, Concepte si metode in cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasma, Editura Polirom, Iaşi, 2007
[102]Dicţionarul Explicativ al Limbii Române, Editura Academiei, 1998

În estetică, discuţia asupra interpretării s-a axat în sec al XX-lea, in primul rând asupra problemei intenţionalităţii artistului, a operei şi a privitorului. Principalele chestiuni analizate au în vedere relevanţa scopului interpretării, in sensul rostului interpretării, pentru a stabili semnificaţia lucrării de artă. Acest tip de analiză nu este adecvat unei cercetări aplicative, aşa cum este acest proiect de cercetare, metoda hermeneutică fiind mai apropiată filosofie artei.

1. 6.2 Analiză si interpretare iconologică

Iconologia este "ştiinţa care studiază atributele ce caracterizează personajele unei mitologii, necesare artiştilor pentru a le reprezenta. 2.repertoriu de simboluri; o disciplină care studiază şi interpretează reprezentările din artele plastice" [102](DEX, 1998) Unul dintre cele mai importante momente în analiza paralelă sau, mai curând simultană, a imaginii şi textului este constituit de iconologia panofskyană. Fundamentul teoretic al lui Erwin Panofsky este un studiu publicat în 1932 cu titlul „*Problema descrierii şi interpretării conţinutului în operele de artă*", studiu care a fost integrat ulterior, într-o variantă uşor modificată, în celebra lucrare Studies in Iconology şi reluat în Meaning in the Visual Arts. Panofsky face o teorie a interpretării imaginii din perspectiva globalizatoare a istoriei culturii. Meritul fundamental al acestui tip de abordare ţine de elaborarea unui model de analiză în acelaşi timp complex şi uşor de aplicat; modelul este conceput pe trei nivele de interpretare ce se desfăşoară într-o gradaţie ascendentă, de la simplu spre complex, de la descriptiv spre conceptual în felul următor: " primul nivel de lectură este cel al percepţiei, al doilea unul tematic, iar ultimul, numit de Panofsky iconologic, este sintetic şi generalizator, urmărind conţinutul operei de artă".[103](Panofsky, E., 1980) Cel de-al treilea nivel de analiză, nivelul iconologic, se realizează numai când este înţeles ,conţinutul intrinsec" al imaginii. El „este sesizat stabilind acele principii fundamentale care relevă atitudinea definitorie a unei naţiuni, perioade, clase, convingeri religioase sau filosofice - interpretate de către o personalitate şi condensate

într-o operă".[104](Vranceanu, Al, 2002) Astfel poate fi lecturată imaginea la nivelul imaginarului literar. Dar imaginea vizuală, a unei lucrări de artă, sau pur şi simplu a unui obiect frumos, poate fi citită in cheie iconologică pentru a putea descoperi universul ei. "Prin interpretarea iconologică se integrează opera unui ansamblu, al clasei, perioadei de care aparţine şi, pe de altă parte, ea este interpretată drept expresia unei personalităţi, ca un unicat." [105](ibidem) Panofsky a urmărit imaginea ca mijloc de comunicare, impunand ideea unei teme, el ii va rmări evoluţia, dezvoltarea din mai multe puncte fiindcă teoria care stă la baza reprezentării vizuale este pentru el "rezultatul unor interferenţe din domeniul literaturii, mitologiei şi filozofiei, iar pentru a urmări cum se ajunge de la un tip vizual la altul este necesară o abordare interdisciplinară." [106](ibidem) Aparent, din perspectiva teoriei comunicării, "imaginea nu poate fi înţeleasă iconologic fără ajutorul literaturii, mitului sau filosofiei," [107](Panofsky, E., 1980). Tabloul poate deveni pentru un literat un intertext, dar pentru un artist vizual imaginea are mai multe valenţe de comunicare decât textul. La acest nivel comunicarea este şi estetică fiindcă, orice s-ar spune, scopul artei rămâne şi acela de a emoţiona alături de acela de a comunica, de a transmite cunoaştere. Iar "cunoaşterea se transmite în funcţie de cultura privitorului pe aceste trei nivele de interpretare, care merg de la simplu spre complex." [108](ibidem), pe măsură ce trece de la un nivel de lectură la altul, cel care interpretează tabloul adaugă din ce în ce mai multe informaţii din domenii foarte diverse, istorie, istoria artei, ideilor şi literaturii, pentru ca, în final, să interpreteze conţinutul operei într-o viziune sintetică. Prin interpretarea iconologică "privitorul recreează estetic opera de artă şi reface traseul creator, proiectând asupra tabloului întreaga gamă de idei care, se presupune, au dus la crearea lui." [109](Vrânceanu, Al, 2002) De la Panofsky se consideră că baza cunoaşterii pe care o are orice privitor in faţa unei lucrări de artă este esenţială in iconologie, fiindcă doar astfel se poate face o lectură a imaginii vizuale.

---

[103]Panofsky, Erwin, *Artă şi semnificaţie*, Editura Meridiane, Bucureşti,1980
[104] Vrânceanu, Alexandra, *Modele literare în Naratiunea Vizuală*, Bucuresti, Cavaliotti, 2002

Lectura unei imagini artistice presupune existenţa in mentalul privitorului a unor coduri, conştiente, sau nu, care sunt activate in faţa operei: un cod vizual, unul tematic şi unul de evaluare generală.

Teoreticienii clasicizaţi ai iconologiei au concepţii diferite asupra domeniului. Astfel Warburg consideră iconologia apropiată antropologiei, Panofsky, aşa cum am arătat mai sus, lumii vizuale, atât plastice cât şi cinematografice. Gombrich o apropie psihologiei, iar Wunenburger politicului, structurii socialului contemporan.

Metoda iconologică de analiză a imaginii operei de artă, nu mai este astăzi ceea ce era acum o sută de ani. Tocmai pentru că a fost criticată in epoca pentru că se făcea apel prea mult la erudiţia criticului, la subiectivismul analitic, această metodă a fost reconsiderată, transformându-se intr-o metodă aplicativă eficientă, unde itemii analitici şi culturali pot fi mult mai uşor evidenţiaţi, oferind astfel nu un aparat critic, ci un valoros aparat descriptiv pentru inţelegerea sensului, mesajului unei lucrări de artă. Astfel, lectura imaginii poate să fie concretă, in absenţa unei interpretări excesiv de subiective şi excesiv de textuale. Un rol important in dezvoltarea metodei moderne de analiză iconologică a imaginii o are proiectul european de cercetare „*An Iconology of the Textile in Art and Architecture*" (2009) prin care prof.univ. Dr. Tristan Weddigen, de la Universitatea din Zurich, Institutul de Istoria Artei a reformulat metoda printr-o serie de studii elaborate de către membrii echipei de cercetare proveniţi din toate culturile lumii care au o istorie textilă importantă.

Analiza iconologică care va constitui metoda de lecturare a lucrărilelor de artă textilă, necesare atât numirii cât şi evidenţierii imaginarului arhetipal artistic, care face obiectul acestei lucrări, va folosi un aparat descriptiv cât mai puţin subiectiv.

---

[105]ibidem
[106]ibidem
[107]Panofsky, Erwin, *Artă şi semnificaţie*, Editura Meridiane, Bucureşti,1980
[108]ibidem
[109] Vrânceanu, Alexandra, *Modele literare în Naratiunea Vizuală*, Bucuresti, Cavaliotti, 2002

Secţiunea a II-a Taxonomia artelor textile

In primele etape de analiză a structurii imaginarului operelor de artă textilă s-a observat că nu se poate avansa în problematica cercetării specifice deoarece nu există o clasificare a domeniului, ci doar o mare diversitate de discursuri artistice şi mult mai puţine şi critice. Din considerente practice, pentru a clarifica şi structura munca de cercetare, se va încerca o clasificare a domeniului acestor arte atât de diverse.

Discuţiile privind sensul clasificării artelor datează din sec al XV-lea, din perioada renascentistă, când s-a încercat separarea artelor frumoase de meserii şi ştiinţe, deşi înţelesul grecesc al artei, cel de „téhne", a ramas neschimbat, respectându-se concepţia aristotelică prin care arta era domeniul care completa natura, prin mimesis. Secolele următoare au pus accent pe „artele nobile"şi „artele frumoase", iar clasificarea kantiană a genurilor artistice, pe baza simţurilor, cărora le corespunde actul artistic, respectiv, muzica, poezia si pictura, a rămas valabilă până astăzi. Versiunea hegeliană de clasificare a artei, după stiluri, impunând definiţii pentru clasicism şi romantism, rămâne încă un reper ştiinţific. Partizanatele „pro", şi „contra", ca dispută teoretică întreţinută de istorici ai artei şi filosofi ai artei, privind rostul şi rolul clasificării artelor, nu s-au încheiat încă. În sec.al XX-lea dacă René Berger spunea că arta este domeniul „a cărei proprietate este de a scăpa clasificării"[110](Berger, 1976), Paul DiMaggio, din contră, considera că „toate societăţile au sisteme de clasificare a artei, în jurul a patru dimensiuni: diferenţiere, ierarhizare, universalitate şi limite de putere" [111](Di Maggio, 1987). Dincolo de disputele formale, considerentele practice, impuse în orice domeniu, de către inerenta dezvoltare a societăţii informaţionale, dominată de globalizare şi digitizare, sunt cele care ne obligă la clasificarea oricărui domeniu, pentru a ajuta comunicarea, interdisciplinaritatea şi dezvoltarea.

---

[110] René Berger, *Artă şi Comunicare*, traducere de Florin Murgescu, prefaţă de Titus Priboi, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976;

[111]Paul Di Maggio, *Classification in Art*, American Sociological Review, Vol.52, No.4 Aug. 1987

Taxonomia, ca ştiinţă a legilor ordonării, care cuprinde descrierea, identificarea, clasificarea organismelor şi a obiectelor sau conceptelor îşi are originea etimologică în grecescul *taxin* (ταξιν*)* -ordine şi *nomos*(νομος)– lege, sens, normă. Nevoia unei clasificări a artelor textile este resimţită nu doar fiindcă există o mare diversitate de limbaje şi tehnici de expresie, dar şi din perspectiva unei delimitărilor categoriale, ca arte de expresie plastică şi/sau decorativă în contextul în care mixed-media în spaţiul artelor vizuale este omniprezentă.

Capitolul 2.1 Scurtă istorie

Istoria a ceea ce s-a numit până în secolul al XXI-lea „arte textile" este, practic, o istorie a unor tradiţii milenare de prelucrare a firelor si fibrelor textile pentru îmbrăcăminte şi textile de casă, care, prin acumularea măiestriei, au avut privilegiul de a fi numite arte decorative. Expoziţiile universale din Europa şi USA dintre cele două secole industriale s-au organizat cu mare interes nu numai pentru a evidenţia competiţia şi invenţiile epocii, ci şi pentru a expune noile curente artistice. Expoziţia de la Torino din 1902 , Prima Expoziţie Internaţională de Arte Decorative Moderne (imag.3.2), la care au participat toate ţările în care noul stil, „art nouveau", s-a impus ca un puternic curent artistic, a demonstrat că, „graniţa dintre util şi frumos poate fi depăşită".[112](Bossaglia,1994) Dacă, la începutul sec al XX-lea artele decorative, aşa cum au fost definite şi descrise prin gravurile epocii in Dicţionarul de Arte Decorative [113] (Rouaix, P.,1901) cuprindeau: mobilier, arme, bijuterii, broderii, caroserie, sculptură, costum, tacâmuri, dantele, email, ceramică, bijuterii, miniatură, mozaic, metal, porţelan, sculptură în lemn şi fildeş, obiecte metalice, tapiserie, ţesături, obiecte din sticlă şi vitralii, nu

[112]Rossana Bossaglia (ed.): *Torino 1902 : le arti decorative internazionali del nuovo secolo.* Ed. Fabbri, Milan, Italy,1994
[113]Rouaix, Paul, *Dictionnaire des arts décoratifs à l'usage des artisans, des artistes, des amateurs et des écoles,* La editure: La librairie Illustree, Paris, France,1901

aceeaşi clasificare se găsea la sfârşitul aceluiaşi secol. Această rapidă transformare se datorează revoluţiei anilor '50, cea care a radicalizat domeniile meşteşugurilor artistice în întreaga Europă, printr-o creştere bruscă a cererii de obiecte de artă, obiecte realizate de către artişti, pe baza unor concepte moderne de stil, limbaj şi tehnică. În acest context, artele textile au fost puternic influenţate de către tapiseriile lui Jean Lurçat. Acest polivalent artist francez, pictor, artist decorator (textilist şi ceramist) şi gravor şi-a propus încă din anii '40 să modernizeze domeniul, considerând tapiseria „o pictură cu fibre textile ce trebuia reînnoită" [114] (Chilvers, 2009) Prin munca sa a juns să aducă tapiseria la standardele artei moderne, standarde impuse în epocă de către mari artişti, ca Picasso, Max Jacob sau Raoul Dufy. Practic, era nevoie ca tapiseria sa fie scoasă din zona obiectului util de interior, din tradiţia medievală atât a conceptului cât şi a tehnicii, chiar şi din zona estetică prerafaelită a lui Edward Burne-Jones, care a influenţat, într-o anumită măsură Franţa şi întreaga Europa a sfârşitului de sec. XIX, în domeniul artelor decorative. Ceea ce a lăsat moştenire Lurçat (imag.4.2.) artiştilor textilişti ai sec. al XX-lea a fost curajul: curajul de a crea, ieşind din tiparele tehnicii clasice, curajul de a aduce tapiseria in prim-planul artelor vizuale moderne.

Efervescenţa artistică, culturală şi socială a anilor '50 s-a materializat prin numeroase conferinţe şi expoziţii în toată lumea, expoziţii din ce în ce mai specializate, care au fost urmate de numeroase comenzi sociale, de artă monumentală, sau de artă decorativă pentru colecţii particulare. Domeniul artelor textile s-a dezvoltat in cele trei direcţii definitorii ale acelui moment: tapiserie, imprimerie şi modă. Dezvoltarea şi diversificarea industrială a economiei mondiale în anii '70 a permis apariţia unor noi tipuri de fibre şi fire şi a unor noi tehnici de înnodare, aplatizare, fixare, interţesere, pluşare, liere scămoşare, etc. Artiştii textilişti au avut posibilitatea să experimenteze de la noi tipuri de fibre şi concepte, influenţate de postmodernism, la noi sisteme de sau exterioare ambientului arhitectural. In acelaşi timp, dezvoltarea designului

[114]Chilvers, Ian and Glaves-Smith, John, *A Dictionary of Modern and Contemporary Art(2Ed),* Oxford University Press, UK, 2009

expunere, de la parietal la pavimentar, sau la susţineri volumetrice interioare de obiect ca şi a celui industrial, a permis apariţia noilor profesii in domeniu: textile designer şi fashion designer, domeniu axat pe relaţia dintre inovaţie şi artă, fapt ce a diferenţiat contribuţia artiştilor ca activitate: pentru industrie sau pentru piaţa de artă vizuală. Astfel, in anii '80, artele textile încep să devină artele fibrelor, din ce in ce mai conceptuale, experimentale, urbane, inovatoare şi inutile (cu sensul de absenţă a utilitarului).

Capitolul 2.2 Taxonomia artelor textile

Intr-o perioadă de analiză post-postmodernistă, in care orice formă de exprimare artistică este posibilă, o incercare de ordonare a domeniului de analiză pare o acţiune superfluu. Cu toate acestea, vastitatea formelor de expresie in artele textile impune o minimă clasificare. Taxonomia artelor textile poate fi necesară acum pentru a ordona relaţiile dintre diversele tehnici, limbaje şi discursuri artistice ale domeniului. Se pot compara artele textile cu un tezaur al unui vocabular specializat. Scopul unui vocabular este de a clasifica informaţiile care ne înconjoară şi de a permite schimbul de informaţii într-un grup. Vocabularul poate fi extrem de simplu, doar o listă de cuvinte care sunt identificate pentru nevoile imediate sau poate lua o formă mai complexă. Complexitatea nu înseamnă dificil de utilizat, ci extrem de specializat pentru nevoile dintr-o anumită zonă, cum ar fi vocabularul controlat. Acesta este un set de termeni definiţi de comunităţi de practică, în cazul nostru comunitatea internaţională a artiştilor textilişti, pentru a fi în măsură să eticheteze conţinutul. Într-o taxonomie, vocabularul controlat este organizat în formă ierarhică simplă. Această ierarhie este de multe ori o specializare. Prin urmare, există o legătură clară între un termen din vocabular şi derivatele sale. Această legătură dă sens suplimentar unei definiţii sau explicaţii. De la un vocabular controlat se va trece la un vocabular organizat, cum este un tezaur. Aminteam anterior că artele textile sunt un domeniu sub forma unui tezaur. Taxonomia acestui tezaur organizează informaţiile despre

diferite categorii ale acestuia, care, la rândul lor, pot fi împărţite în diferite subcategorii, ca derivate ale primelor. O persoană care ar dori să folosească definiţia unui quilt din piele, de exemplu, ar trebui să se informeze ce este quilt-ul, ca subdomeniu al artelor textile şi din ce domeniu face parte, al tapiseriei, sau al broderiei? Se va putea observa că tehnica defineşte mai mult subdomeniul, decât expresia artistică. Astfel, quilt-ul din piele poate semăna cu o tapiserie, deci, „o pictură din fibre"(în accepţiunea lurçatiană), în exemplul dat, din fibre colagenice, dar tehnica construcţiei sale nu este cea a ţeserii, ci a coaserii, deci quilt-ul este o broderie şi nu o tapiserie. Acesta este tipul de informaţie şi relaţionare pe care il stabileşte o taxonomie.

In fig. 1.2 se prezintă schema mecanismului de reprezentare a taxonomiei care va fi folosită în această lucrare, iar in fig.2.2 este prezentata structura taxonomiei artelor textile, pentru a contura domeniul de studiu. Taxonomia propusa nu atinge nivelul discursului artistic, deci nu se referă la retorica plastică, stiluri şi figuri de stil vizuale, rostul acestei taxonomii fiind acela de a cuprinde domeniul de analiză.

Criteriile după care s-a urmărit ordonarea domeniului sunt: denumire, categorie artistică, gen artistic, tehnica artistică, dimensiuni, mod de expunere. Tipologia operelor sau proiectelor de artă textilă, sau arta fibrelor este următoarea: tapiserie clasică, broderie, quilt, sculptura textilă, obiect textil, imprimeu textil, instalaţie, tapiseria inovativa, performance, colaj, panou decorativ, arta costumului, fiber art ambiental, instalaţie ambientală din fibre, etc.

Pentru reprezentarea acestei tipologii s-au ales imagini ale operelor definitorii pentru genul analizat din anii 2005-2013, dar şi cele care au conturat a 14-a Trienală Internaţională de Tapiserie de la Lotz, Polonia, 2013,

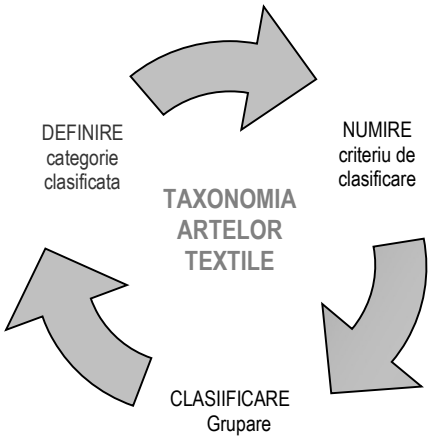


fig.1.2 Schema taxonomiei artelor textile

Trienala de Arte Textile, Hangzhou, China, 2013 ca şi alte manifestări internaţionale ale artelor fibrelor. Organizatorii primei trienale chineze a artelor fibrelor s-au străduit să acopere cele mai diverse manifestări ale acestora. Aşa cum afirma curatorul acestei expoziţii mondiale, desfăşurată in cadrul Muzeului Naţional al Mătăsii, Hangzhou din China, dr. Shi Hui, în deschiderea expoziţiei, „firele însoţesc umanitatea de la naşterea sa, venind în contact cu pielea umană se transformă în poezie şi apoi în istorie. Dacă ele oferă iniţial securitate şi materialitate, în timp, omul observă că el se încarcă cu poezie şi artă”.[104](Hui, 2013) In imaginile 5-22 se pot identifica toate speciile şi domeniile artelor fibrelor, de la clasica tapiserie până la performance artă textilă, în diverse forme de expresie plastică şi decorativă, iar în figura 2 este prezentată schema acestui gen al artelor vizuale.

[115]Hui, Shi, „Triennial of Fiber Art, 2013”, catalog, Hangzhou, China, 2013, sursa: www: fiberarthangzhou.co

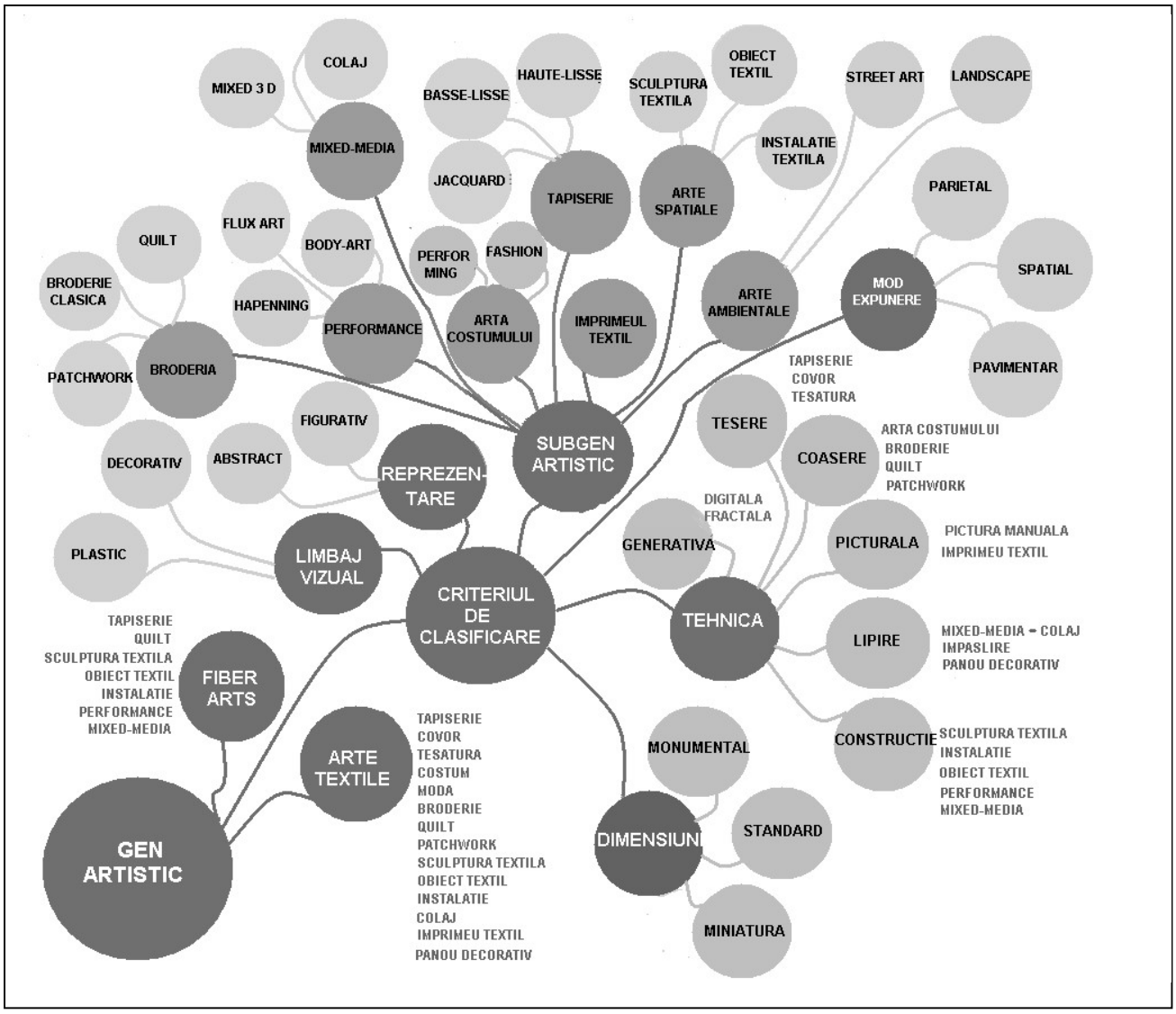


Fig.2.2 Taxonomia artelor textile

Capitolul 2.3. Tipologia artelor textile

Istoria artei demonstrează că, în toate epocile de înflorire a artelor, în general, fiecare gen artistic este definit de un anumit material generic, de o anumită structură materială sau de un anumit mediu. Astfel, dacă se analizează pictura, se vorbeşte indubitabil de uleiul pe pânză, deşi mai există şi alte materiale ca tempera sau acuarela pe hârtie sau mătase, iar dacă se vorbeşte despre sculptură, primul gând duce spre piatră, deşi sculptura în lemn sau cea în bronz a dat numeroase opere celebre. Începând cu arta modernă totul se schimbă. Practic de la colajele lui George Braques din 1912 materialitatea operelor de artă se schimbă, se completează şi se inovează. Această nevoie de a mixa materialele a dus in arta contemporana a sec. al XX -lea la dezvoltarea mix-ului artistic şi, practic, la apariţia cât mai multor specii artistice de graniţă, cum ar fi instalaţia, mixed-media, sau body-art-ul, la schimbarea atitudinii prin expresia artistică şi apariţia performance-ului cu toate speciile sale, cât şi la redefinirea spaţiului expoziţional, astfel încât sala de expoziţii poate fi spaţiul ambiental urban sau landscape-ul. In ceea ce priveşte „Textilele", transferarea centrului de interes, în sec. al XX-lea, de la *Artele textile* la *Fiber Arts, Artele fibrelor,* nu reprezintă o schimbare a genului artistic, ci doar o dezvoltare a sa, dimensionată de rapida creştere economică, influenţată la rândul său de dinamica cercetării ştiinţifice şi a motivării culturale.

Lucrările de artă textilă, sau arta fibrelor, sunt opere de artă care au un mesaj, un sens şi transmit o emoţie, dincolo de sensul literal al materialelor folosite. In ultimii ani artele fibrelor se confruntă cu o mare provocare: aceea de a câştiga publicul de artă vizuală prin mesaj, sens şi expresie artistică mai mult decât o pot face materialele folosite, care sunt din ce in ce mai inovative, deci, mai performante, având o mare capacitate de transmitere a codurilor tehnologice atât de familiare contemporanilor. Din această cauză studiul şi istoria materialelor folosite, alături de tipologia operelor de artă textilă, ca şi a tehnicilor de construcţie specifice reprezintă un pachet educaţional obligatoriu în învăţământul de artă din întreaga lume. Deoarece taxonomia artelor textile

nu defineşte decât speciile si subgenurile artelor textile sau fiber artelor, ca gen al artelor vizuale, în descrierea tipologică a acestora nu se va pune accent pe structura materialelor şi a tehnologiilor utilizate.

2.3.1 Tapiseria

Dicţionarul explicativ al limbii române, ediţia 2009, ne spune că tapiseria este: „1. Ţesătură decorativă din lână sau din mătase înfăţişând subiecte diverse sau teme alegorice, lucrată manual sau la război şi folosită mai ales la împodobirea pereţilor sau a unor mobile.” , dar ea este definită şi ca o broderie deoarece este: „2. Lucru de mână cusut pe o canava, cu lână, cu mătase, cu fir-din fr. *tapisserie*”.[116](DEX, 2009) In Enciclopedia Larousse tapiseria este definită ca „Operă textilă executată pe o pânză pe care sunt numerotate puncte ce urmăresc un desen. Textile ţesute de mână pe un război vertical sau orizontal, destinate acoperirii pereţilor. Toate lucrările textile destinate decorării pereţilor, indiferent de tehnica folosită (ţesere, broderie, aplicaţie etc)”. [117](Larousse, 2010) In varianta britanică tapiseria este „o piesă din material textil, cu picturi sau modele formate prin ţesere de către firele de bătătură, sau prin brodare pe o pânză şi folosită pentru decorarea pereţilor”.[118] (Oxford Dictionaries, 2012) Pentru artiştii textilişti aceste definiţii nu sunt corecte deoarece artele textile s-au dezvoltat având alte concepte. O definiţie mai aproape de lumea artistică reală este cea oferită de Pascal -Francois Bertrand in Encyclopaedie Universalis, care ne spune că tapiseria este o „operă din lână sau mătase care este rezultatul intersecţiei a două fire lucrate manual, intr-un război de ţesut vertical sau orizontal, in care firul de bătătură, plin de culoare, il acoperă complet pe primul, creând astfel modelul - tapiseria este integral dedicată expunerii murale”.[119] (Encyclopaedia Universalis, 2010) In continuare

---

[116] Academia Română, *Dicţionarul Explicativ al Limbii Române*, Ed.Univers Enciclopedic, 2009
[117]Larousse, 2010, sursa: *http://www.larousse.fr*
[118] Oxford Dictionaries, 2012, sursa: *http://www.oxforddictionaries.com*
[119]Encyclopaedia Universalis, 2010 sursa: http:www.encyclopaediauniversalis.com

definiţia spune că orice tapiserie are nevoie de un model „grand patron", o machetă, un carton pictat, dar, „ tapiseria nu este doar o transpunere a unui model pictat." [120](ibidem) fiind strâns legată de pictură, are picturalitatea sa, dar „ea nu poate fi asimilată acesteia fiindcă funcţia sa i-o interzice, iar materia i se opune: „tapiseria încălzeşte atmosfera, absoarbe lumina, micşorează sunetele, calmează privirea şi odihneşte mintea."[121](ibidem) In istoria arhitecturii se menţionează faptul că tapiseria, până târziu, in sec al XIX-lea, avea rolul primordial de a despărţi şi personaliza spaţiile ambientale.

Tapiseria este cea mai veche formă de expresie a artelor fibrelor. Acest fapt este demonstrat atât prin opere literare sau plastice din patrimoniul cultural al lumii, dar care sunt dovezi indirecte, cât şi prin existenţa unora dintre cele mai vechi mostre de cultură textilă, aşa cum este *Covorul persan* din sec. V înainte de Hristos, descoperit în Valea Pazirik, Siberia, Rusia, (imag. 5.2) realizat prin tehnica ţeserii, cât şi de celebra *Tapiserie Bayeux*, realizată intre anii1066-1082, 63x0,5m, prin tehnica broderiei (imag. 6.2) Tapiseria ca operă de artă se materializează printr-un obiect ţesut in mod tradiţional pe războiul vertical (ghergheful vertical), tehnică denumită haute-lisse şi foarte rar obiectul este ţesut pe un război orizontal, tehnică ce poartă numele de basse-lisse. Ca orice ţesătură şi tapiseria este formată dintr-o urzeală (verticală, paralelă cu linia gherghefului de ţesut) şi o bătătură, o transversală printre firele de urzeală. Dacă urzeala este elementul purtător al lucrării, bătătura este elementul creator al acesteia, fiindcă prin ea apare mesajul artistic al operei. De la începuturile sale tapiseria a avut un dublu rol, utilitar şi decorativ, acoperind pereţii celor mai grandioase realizări de arhitectură medievală sau modernă, fiind o artă destinată spaţiilor somptuoase, deci o artă monumentală şi foarte preţioasă prin materialele utilizate: lână, mătase, fire de aur şi de argint etc. Etimologia cuvântului este foarte clară, fiindcă în greaca miceniana se spunea *„ta-pe-ja",* cuvântul a fost transmis

[120] ibidem

[121] ibidem

prin latinescul „tapes”, în francezul „tapis”, deci, covor. Prin cuvântul francez „tissager”, tehnica de ţesere, din latinescul „texere” a fost răspândită în Europa spre a ajunge la perfecţiune in atelierele franceze, valone, italiene sau britanice intre sec.XV-XIX, din Renaştere şi Baroc pâna la Art Nouveau. In sec al XX-lea tapiseria a spart canonul comenzii sociale şi a bidimensionalului, valorificând experienţa tridimensionalului ca şi pe cea a pavimentarului, demonstrând că există ca o artă independentă, originală şi prolifică. După 1990 tehnica tapiseriei a fost dezvoltată prin acceptarea jacquart-ului industrial ca o nouă formă a tehnicii specifice domeniului. Se poate spune că tapiseriile din muzeul care-i poartă numele, cele ale francezului Jean Lurçat (imag.4.2.) sunt cele care exprimă canonul modern al tapiseriei în tehnică clasică, iar cea a lui Grayson Perry, UK, celebra „The Walthamsow Tapestry,”2009, tapiserie monumentală, 15m x 3m, în tehnică jacquart, exprimă tehnica postmodernă a tapiseriei.(imag.8.2), dar tapiseria monumentală în basse-lisse a peruanului Maximo Laura (Imag 7.2 şi 7.2.a) demonstrează nevoia de continuitate a valorilor tradiţiilor naţionale. În artele tapiseriei canonul clasic, din punct de vedere al materialelor, a fost şi acesta distrus fiindcă după anii 2000 câştigă o recunoaştere reală fibrele reciclate, metalele reciclate, materialele compozite, fibrele inovatoare. Monumentala tapiserie „Strips of Larth'Skin”, 2008, a ghanezului El Anatsui demonstrează calitatea artistică a unei lucrări de artă dezvoltată prin „ţeserea” de fibră metalică, respectiv, de bandă metalică rezultată din reciclarea deşeurilor de doze de sucuri. (imag.9.2 şi 9.2a)

2.3.2 Broderia

Denumirea de broderie este data mai multor tipuri de cusături în diverse tehnici, în mod deosebit în relief, pe un suport textil, fiind considerată secole de-a rândul, o măiestrie artistică feminină. Definiţia generică a broderiei se referă la calitatea exclusivă a acestei arte de a înfrumuseţa. In DEX ni se spune că broderia este “Cusătură în relief (reprezentând flori sau alte ornamente),

executată pe un material textil. P. gener. Ornamentaţie fină” [122](DEX, 2009), in Larousse se spune că este “arta de a realiza cu acul, pe suprafaţa unei pânze sau a unui alt material (piele, tricotaj), aplicaţia unor motive ornamentale cu ajutorul firelor de bumbac, matase, in, lână sau metal. 2. Ornament, desen complicat care este suportul unei opere de broderie” [123](Larousse, 2009), iar Enciclopedia Britanică ne spune că broderia este acea „artă de decorare a materialelor, in primul rând a celor textile, cu ajutorul unui ac şi a unei aţe, de cele mai multe ori din cele mai fine fibre ” [124](Encyclopedia Britannica, 2011). Istoria broderiei este foarte veche, această artă fiind amintită atât in operele literare ale antichităţii greceşti cât şi în decorurile vaselor de argilă care aminteau de frumoasele piese textile egiptene sau persane care erau ornamentate prin această tehnică. Cele mai vechi broderii arheologice datează din sec III-VI îHr şi provin din situri scitice şi chinezeşti. In Europa, in Imperiul Roman de Răsărit tehnica broderiei a fost inovată prin folosirea firelor de metale superioare (aur şi argint) dar şi prin bogate şi inedite ornamente bizantine care s-au transmis până astăzi. Broderiile creştine din intreaga Europă au ajuns la un mare rafinament, atât prin noile tehnici franceze sau engleze, cât şi prin cele flamande. După Renaştere broderia a devenit şi un bun de lux laic, dând până astăzi nota de înaltă clasă a celui care poartă sau dobândeşte un astfel de produs. Astăzi arta broderiei este apreciată, in continuare, ca o metodă de înnobilare a materialelor care sunt utilizate in industria luxului, dar ca artă de sine stătătoare ea şi-a adaptat discursul artistic la cerinţele vremii. Broderia artistică de astăzi are expresii plastice diverse care se exprimă in lucrări de mixed-media sau in desene, portrete brodate, imitând limbajul grafic, dar respectând tehnica tradiţională, aşa cum bine ilustrează acest domeniu creaţiile americancei de origine cehă Cayce Zavaglia, (Imag. 10.2) sau ale rusoaicei Natalia Margulis. (imag 11.2) Broderia şi-a găsit expresia plastică adecvată, ca specie a artelor textile, în miniatura textilă şi

[121]Dicţionarul Explicativ al Limbii Române, Editura Academiei, 2009
[122]Encyclopedie Larousse, 2009
[123]Encyclopedia Britannica, 2012

mixed-media 3D de mici dimensiuni. O altă expresie a artei cusutului modernsunt patchwork-ul (arta din petice) şi quilting-ul (matlasare).

2.3.3 Quilt

In ultimii 20 de ani genul artistic al artelor textile s-a îmbogăţit cu o specie artistică ce a pornit tot de la aplicaţiile broderiei şi a nevoilor utilitar casnice ale cusăturilor. Este vorba despre quilt, specie artistică dezvoltată cu predilecţie în America, deşi originile sale se găsesc in arealul francez, britanic şi irlandez, incă in Evul Mediu, perioadă în care matlasarea unor materiale textile pentru a crea pături era o practică larg răspândită. Fiind o specie artistică de masă in America anilor '60, quilt-ul s-a transformat din artă domestică în artă decorativă şi apoi în artă plastică textilă încet, pe parcursul a 30 de ani, prin găsirea unui limbaj plastic singularizat, alături de tehnicile textile specifice şi mereu inovatoare. (Imag 12.2 şi 13.2) Astfel quilt-ul a devenit în ultimii 20 de ani o artă independentă, ce se exprimă la un înalt nivel artistic şi căruia îi sunt dedicate anual expoziţii, conferinţe, seminarii etc. Cele mai reprezentative quilt-uri se găsesc în muzeele de specialitate, in USA (Quilt Museum Kentucky, Visions Art Museum California), Canada (Textile Museum of Canada) ca şi in colecţiile permanente ale muzeelor de arte decorative din Europa, America, Australia şi Japonia. Arta quilt-ului este o artă plastică ce foloseşte diverse tehnici de matlasare, care presupune imbinarea prin coasere a două straturi de pânză. De obicei se consideră că natura acestor materiale poate fi diversă de la bumbac, lână, poliester, până la mătase şi toate materialele high-tech. Diversitatea materialelor a dus şi la o mare diversitate a tehnicilor artistice. Astfel, un quilt poate fi rezultatul unor procese ca: pictură, ştanţare, vopsire, punere cap la cap, colaj imprimat, mixed-media cu imagini fotografice, texte, imprimeuri, aplicaţii etc. Lucrările pot fi înrămate, neînrămate, legate sau nelegate, bidimensionale sau tridimensionale cu tehnici diverse, care să permită crearea unui stil personal. Pe parcursul dezvoltării acestei specii de artă textilă, a limbajelor sale plastice

şi decorative, ca şi a tehnicilor folosite de către artişti, asociaţia de specialitate a incercat să ordoneze domeniul, impunând câteva reguli şi dând artiştilor o definiţie clară. Astfel, in 2012, Studio Art Quilt Associates (SAQA) , societatea internaţională a artiştilor in arta quilt-ului, care numără peste 3000 de membri, a decis: „Quilt-ul este o lucrare de artă vizuală originală, in care materialele sunt stratificate şi cusute, sau care sugerează această structură."[124] (SAQA)

2.3.4 Sculptura textilă

Sculptura textilă este o specie a artelor textile, sau, cum preferă americanii, a fiber artelor, care a apărut din nevoia de exprimare spaţială a artiştilor din anii '70. Lucrările artiştilor polonezi, croaţi şi români ai acelei perioade sunt emblematice pentru acest gen plastic. Oricare dintre tinerii artişti textilişti de astăzi ştie că arta textilă a acelei perioade era dominată de tapiserie , ca specie clasică şi de sculptura textilă reprezentată de Magdalena Abakanowicz, Jagoda Buic şi Ana Lupaş cu celebra sa serie de Zmee şi Covorul Zburător (fig. 3.2), ca direcţie inovatoare in artele fibrelor. Sculptura textilă nu a fost primită cu mult entuziasm in acei ani deoarece structurile şi mecanismele de înţelegere ale artei erau încă dogmatice, ancorate în modernismul iluminist şi intr-o estetică clasică, care permiteau perceperea sculpturii doar ca forme de artă pentru piatră, lemn şi metal. Principiile postmodernismului nu erau asimilate la nivel global, de întreaga societate artistică, fiindcă se făcea încă distincţia dintre arta înaltă şi arta joasă, dintre graniţele genurilor şi mediilor utilizate în artă. Dar nevoia schimbării de paradigmă a întregii societăţi a permis in timp consacrarea acestei specii artistice. Sculptura textilă a anilor '70-'90 a facilitat artiştilor textilişti ieşirea din decorativ, posibilitatea exprimării plastice şi experimentarea a noi tehnici şi materiale. Astfel, de la sisalul ţesut, cu un aspect arhaic, grosier, s-a trecut la construirea unor corpuri textile, ţesute şi cusute, ca mai apoi să se poată folosi ţesătura industrială în realizarea unor corpuri suspendate mult mai uşoare, dar şi expresive din punct de vedere

[124] www.saqa.com

plastic. O lucrare de Jagoda Buic (Imag.14.2) prin decorativismul dat de relaţia dintre firul de sisal, clasicitatea tehnicii şi masivitatea lucrării este reprezentativă pentru anii '70 ai artei textile Est – Europene. Tot acelaşi tip de reprezentativitate il are şi lucrarea „Escrescenţă" a Emilie Faif, dar pentru Europa anilor 2000.(Imag.15.2)

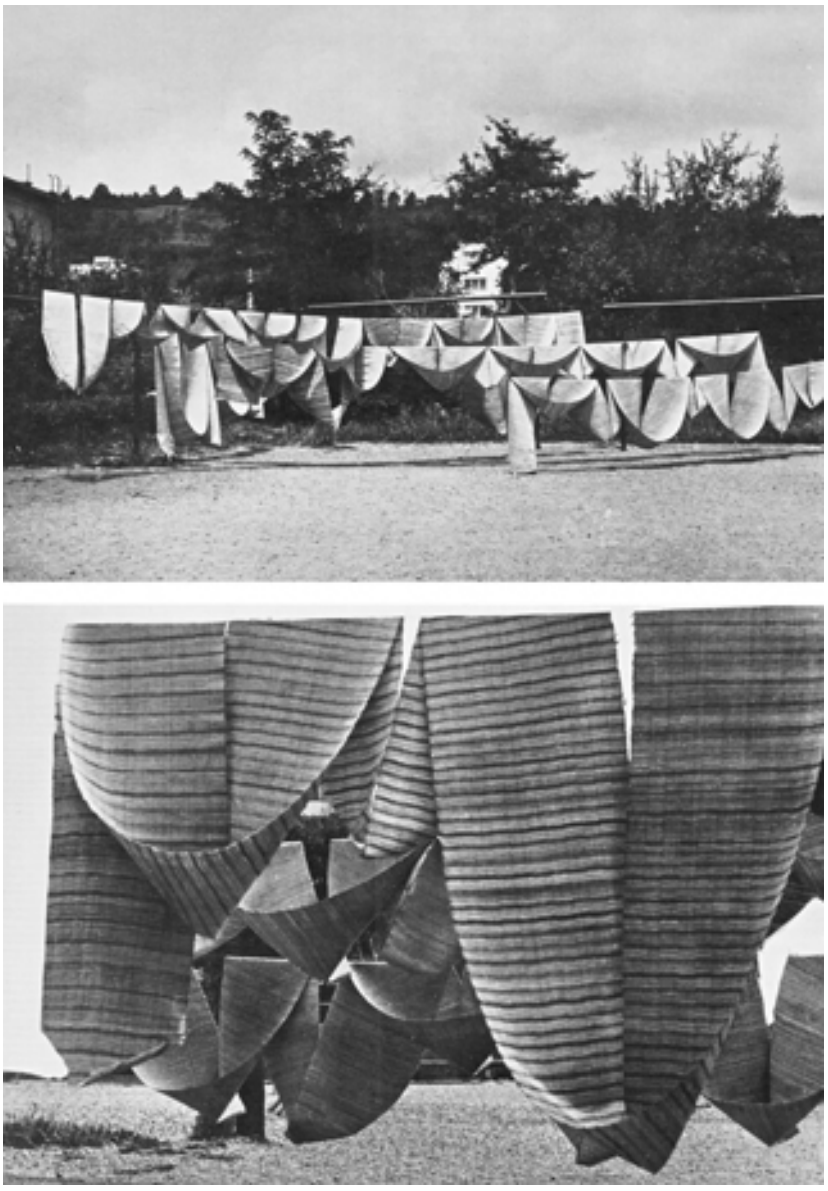


fig.3.2 Ana Lupaş, *Covorul zburător, simbol al păcii,* zece elemente din lână, bumbac, ţesături, Bienala de la Paris 1972, sursa: http: www. archives.biennaledeparis.org/fr/1973

2.3.5 Instalaţia textilă

Această specie a artelor textile, desprinsă din sculptura textilă, este mult apreciată de către artişti datorită valenţelor sale metaforice vizuale şi plasticitatea deosebită a mediilor. Instalaţiile textile aduc in discuţie experienţa senzorială de percepţie şi recreare a unui spaţiu arhitectural, ambiental sau landscape în care privitorul să se poată integra şi să nu fie doar un spectator. Acest mediu de operă artistică a evoluat, începând cu anii '70 şi este prezent in galerii, expoziţii şi muzee în întreaga lume. Pentru tradiţionaliştii artelor textile instalaţiile nu sunt validate ca lucrări de artă deoarece acest mediu, ca şi concepţia postmodernistă despre artă, permite folosirea materialelor şi obiectelor de uz comun. Un privitor clasic al lucrărilor de artă consideră că este operă de artă doar aceea care poate fi ambalată şi transportată unde vrea el. Instalaţia textilă sfidează şi această coordonată din cadrul unei posibile definiţii deoarece ea are posibilitatea de a fi construită de către artist în spaţiul în care va fi expusă. Astfel artistul creează această piesă în funcţie de sugestia pe care i-o dă spaţiul unde lucrarea va exista. Instalaţiile gigantice din ultimii ani au mai adus o coordonată acestui tip de artă, respectiv posibilitatea de a surprinde doar instantanee, detalii din operă, deoarece aceasta este de mari dimensiuni, permiţând integrarea omului în alveolele sau labirinturile sale.(Imag.16.2) Metropolitam Museum, NY şi Tate Museum din Londra sunt două dintre centrele de artă care apreciază şi expun constant instalaţii de artă textilă. Jannet Echelman este unul dintre artiştii textilişti cei mai comentaţi ai momentului pentru instalaţia sa itinerantă, intre New York, Amsterdam, Montreal. Lucrarea expusă la intersecţia a două artere de circulaţie, sau a două canale (Imag. 17.2) poartă un nume metaforic: ”Cerul pictat cu nenumărate stele”. Chiaru Shiota, Japonia a expus una dintre lucrările sale, „Starea de a fi”, in spaţiul îngust al unei străzi – galerie din Tokyo.(imag. 18.2), iar brazilianul Ernesto Neto şi-a oferit lucrarea sa, de dimensiuni impresionante, intregului public american care dorea să primească “părţi ale inţelepciunii”sale, in parcarea unui mall din New York. (Imag.16.2)

2.3.6 Mixed-media

Mixed-media este unul dintre subgenurile cele mai actuale ale artelor textile care face legătura dintre artizanat şi arta plastică şi care acţionează ca o mixtură intre pictură, sculptură şi mass-media. Printr-o definiţie mai succintă se poate spune că arta vizuală mixed-media este acel tip de artă care foloseşte pentru realizarea unei opere, mai multe medii de expresie. Respectând „rigorile" artei moderne, respectiv, accentul pe mesaj şi obiective, mixed-media permite artiştilor textilişti ieşirea din decorativismul genurilor clasice şi pătrunderea în plasticitatea mediilor textile. Proiectele specifice pentru fiber art din zona mixed-media se referă la sculptura textilă cu mai multe tipuri de materiale, picturi mixte, colaje (Imag.19.2) ansambluri de 2D sau 3D.(Imag. 20.2) Sunt permise toate tipurile de materiale, de la vopsea, textile reciclate, fibre de orice fel, hârtie, obiecte găsite, nasturi, cuie, şuruburi, pixuri, fotografii etc. Prin utilizarea mixtă a acestor medii se pot crea lucrări ample care să exprime sensul unei zile obişnuite, o idee sau o emoţie. Colajul este considerat cea mai veche şi clară specie a *mixed-media*. Precursorii acestui gen artistic şi autorii numelui acestuia sunt consideraţi George Braques, „Vas cu fructe" (1912) şi Pablo Picasso, „Chitara"(1913) care, prin aceste lucrări, au încercat să dea un nume colajelor lor cubiste. După un secol de la apariţia colajului ca artă, *fiber mixed-media* este astăzi un gen artistic foarte popular, mai ales în cultura americană, dar nu este lipsit de interes nici in cea europeană, inclusiv cea românească. De la expresiile plastice foarte clar definite de către fibrele textile mixate, din lucrarea „Trees" (1972) a lui Rosemarie Heber, până la discursul foarte direct al lucrărilor lui Kathryn Hart, 2011, este exact drumul de la mixul fibrelor la mixul media in colajul contemporan. Colajele Getei Bratescu, indiferent dacă sunt realizate in anii '70 sau '90, rămân integral în cadrul mixului textil, ca tehnică artistică dominantă a creaţiei sale.

2.3.7 Obiectul textil

Obiectul textil, ca specie a artelor textile îşi are originea in nevoia de exprimare a unui spaţiu casnic intr-un mod artistic, dar şi in nevoia artiştilor de a se exprima la nivel obiectual, tridimensional, dar dimensionat la scara umanului. Temele ideatice ale obiectelor textile sunt cele mimetice, referitor la legăturile simbiotice ale obiectelor din viaţa casnică cu personajul uman, teme din biosferă sau teme abstracte, ironice sau doar estetice. Obiectul textil artistic poate fi obiect casnic versus obiect artizanal, miniatură textilă sau machetă pentru lucrări mai mari, sau pentru un proiect de design, un simplu exerciţiu, sau exprimarea tridimensională a unei idei. Obiectul textil este un exponat apreciat in cadrul expoziţiilor de specialitate, in mod deosebit in cele de miniatură textilă, dar ele sunt prezente şi in alte expoziţii tematice. Imaginea 21.2 exemplifică specia artistică printr-o lucrare de Janny Ford, UK, denumită Orange form, obiect textil din matase-catifea-organza, 2012.

2.3.8 Imprimeul textil

Imprimeul textil, cu sensul de pictură prin intermediul unui instrument de transfer a imaginii picturale, reprezintă un domeniu aparte al artelor textile deoarece nu se folosesc tehnici de ţesere, de coasere sau de construcţie, ci tehnici artistice care aduc in prim plan imaginea picturală pe o pânză fabricată. De la pictura manuală, tehnica de pictare liberă cu ajutorul unei pensule şi a unor coloranţi artizanali sau industriali, până la tehnicile de serigrafie, gravură sau litografie sau cele industriale moderne este un drum al cunoaşterii acestei arte, dar şi al dezvoltării industriei modei şi a decoraţiunilor interioare spre o epocă digitală Imprimeria textilă a ajuns in Europa prin Campania Indiilor de Est, in 1630, când in Londra s-au adus primii baloţi de bumbac imprimat, din India. Tehnica a fost preluată imediat atât de către britanici şi scoţieni, dar şi de către continentali, unde a fost mult imbunătăţită de către francezi, elveţieni şi italieni. Practic, „după 1780, europenii au dezvoltat o adevărată industrie a

imprimeriei artistice pe textile, descoperind tehnici noi şi utilajele industriale de imprimare".[125] (Collier, A.,1970)Tehnicile tradiţionale de imprimare au fost clasificate, in linii mari in patru stiluri: 1. imprimarea directă inseamnă pictarea cu pensula, dar se utilizează concomitent coloronţii, agenţii de ingroşare şi cei de fixare a culorii; 2.imprimarea cu mordant şi introducerea pânzei intr-o baie de colorant;3. desenul cu ceară sau alte substanţe care nu se coloreză la introducerea materialului intr-o baie de coloranţi şi 4, imprimarea cu agent de albire, in care acesta albeşte, printr-un desen, ţesătura vopsită anterior. Tehnicile digitale moderne permit orice tip de imprimare directă, indiferent că este vorba despre o imagine picturală, o grafică sau o fotografie. Imprimarea textilă are şi o expresie eminamente artistică, de unicat, prin care artiştii textilişti experimentează tehnici mixte in limbaje plastice diverse. Imaginea 22.2 prezintă lucrarea lui Cas Holmes, UK, intitulată Rascombe, in care se pot observa tehnicile mixte de imprimare artistică.

2.3.9. Arta costumului

Arta costumului este o „artă pe om"[126](Nanu, A,2001) care are rolul de a prezenta spectaculosul artistic prin imbracăminte (costum), dar fără a fi modă, respectiv, fashion design. Domeniul studiilor de costum este unul dintre cele mai incitante domenii de cercetare actuale în artele vizuale, prin care se doreşte o analiză vastă a acestuia atât din perspectivă istorică cât şi din cea antropologică, prin analiza rolului şi funcţiilor costumului in diferite societăţi, ca şi din perspectivă artistică, urmărindu-se numeroasele modalităţi de expresie plastică şi iconică printr-un limbaj specific. Arta costumului are căteva direcţii specifice: arta costumului scenic, costum perfomance şi wareable art. Fiecare dintre cele trei direcţii artistice ale costumului urmăreşte un anumit tip al spectaculosului: cel scenic, cel evenimenţial şi cel ocazional. Dacă domeniul scenic este recunoscut uşor, cel al performanţei de costum,

---

[125]Collier, Ann M, *A Handbook of Textiles*, Pergamon Press, USA, 1970
[126]Nanu, Adina, *Arta pe om*. Look-ul si intelesul semnelor vestimentare, Editura Compania, Colectia „Arta si meserie", Bucuresti, 2001

care este practic un spectacol scurt pe o temă, idee, fără un script iniţial şi aparţine speciei artistice performance, este recunoscut in mediul artistic ca un spectacol – eveniment, cel al wareable art este o direcţie artistică a costumului mai nouă şi mai puţin cunoscută in mediul profesional al artiştilor plastici şi decoratori. Acest tip de artă, „uşor de purtat" nu se referă la confortul omului ci a mediului, fiindcă s-a pornit de la ideea că arta este ceva scump, atunci trebuie să existe şi o artă ieftină, de calitate, dar cu nişte costuri modeste, „uşor de purtat"de către societate. Capitala Noii Zeelande, Wellington, este din 1987 gazda unui festival internaţional de specialitate, WearableArt Awards. Imaginea 23.2 ilustrează acest tip de artă, creaţie a lui Simon Hames, Noua Zeelandă, lucrare intitulată Superminx, wareable art, 1999, care a luat premiul cel mare al acestui festival in 2000.

2.3.10 Textile – Performance

Textile performance art este o performanţă artistică interdisciplinară, care face parte dintr-un gen artistic mai larg, denumit *action art*, artele acţiunii. O performanţă textilă, in sensul ei de specie artistică, este prezentată unei audienţe, in general de specialitate, rareori unui public neavizat, printr-un singur eveniment. In artele fibrelor performanţa se manifestă ca un mesaj direct pe care artistul doreşte sa-l exprime personal unei audienţe specializate, sau unui public aleatoriu, dacă mesajul este mai general.(Imag. 24.2)

Performanţa ca act artistic se poate baza pe un script, sau poate fi spontană, aleatorie, cu sau fără participarea publicului. Ea poate fi cu sau fără prezenţa artistului şi, cu, sau fără intermediul mass-mediei, dar, în oricare dintre situaţii trebuie să fie respectate patru elemente de bază: timp, spaţiu, corpul interpretului sau prezenţa într-un mediu şi o relaţie între interpret şi public. Arta de performanţă se poate întâmpla oriunde, in orice loc şi pentru oricât de lungă ar fi perioada de timp in care se desfăşoară. Termenul de performanţă ca artă face referire la o artă conceptuală ce transmite un sens, un mesaj, pe baza conţinutului dramatic al acestuia, fără a se folosi de arta spectacolului, ci doar

de cea vizuală, fiind strâns legată de cultura postmodernistă. Unii artişti, ca neo - dadaiştii sau acţioniştii preferă să folosească termenii de „artă vie”, „artă în acţiune ”, „acţiuni”, „intervenţie” pentru a denumi performanţa artistică. Ca sub genuri artistice se pot urmări: body-art, fluxus-performance, happening, action poetry şi intermedia. Experienţele internaţionale ale anilor '60 erau mai aproape de artele spectacolului dar, în 1970, Gilbert şi George au experimentat „sculptura vie” creând o performaţă care a constat în faptul că artiştii s-au pictat în auriu şi au stat în faţa unui public, cântând. Performance-ul era înregistrat pe o casetă video şi dăruit spectatorilor. Din acel moment tot ce era numit avangardă în artă avea o legătură şi cu arta de performanţă. In lumea vestică a anilor '90 performance art era componenta principală a curentului cultural, fapt ce i-a permis intrarea în muzee, ca subiect muzeal principal. După 2005 formele de performance-art asistate de calculator au inceput să fie din ce in ce mai prezente în expoziţii, iar performance-ul de 738 ore al Marinei Abramovic la MOMA, in 2010 a devenit un record. In artele textile româneşti rămân memorabile happening-urile Anei Lupaş din anii '80, deşi în acei ani acest tip de artă era o formă de rezistenţă prin cultură, artistul neavând posibilitatea de a se adresa unui public mai larg, ci doar colegilor avizaţi. Alături de performance-ul Anei Lupaş şi fără a exista o continuitate între generaţii, rămân in memoria artei româneşti fashion-performance-urile Undei Popp din anii '90, până astăzi, ca şi lucrările de debut in fashion-body-art-ul Mirelei Trăistaru, din anii 2000.

Imaginea 3.2: Afişul Expoziţiei Internaţionale de Arte Decorative, Torino, Italia, 1902, sursa: www.1902.info (Torino *Liberty*)

Imaginea 4.2.: Muzeul „ Jean – Lurçat et de la tapisserie contemporaine", Angers, France sursa: www. musees.angers.fr

Imag. 5.2 Covor persan, sec.V înainte de Hristos, descoperit în Valea Pazirik, Siberia, Rusia, tehnică ţesere, sursa: http:// http://www.persiancarpet.com.my/pazyryk

Imag 6.2 Tapiseria Bayeux, 1066-1082, 63x0,5m, fragment „Cometa Halley in 1066" tehnică broderie, sursa: http:// www.tapisseriebayeux.fr

detalii

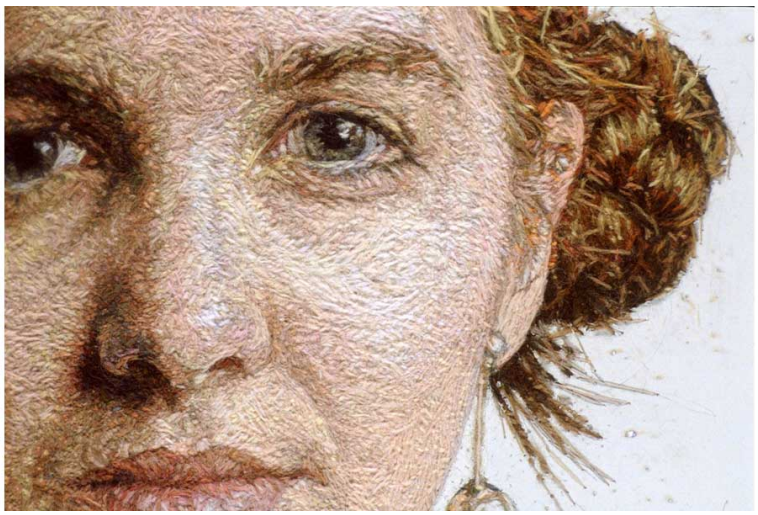
Imag.7.2 Maximo Laura, Peru, *Spiritual Paths*, 2, 35 x 3,54 m, alpaca și bumbac, 2010, sursa: http://www.maximolaura.com

Imag.7.2 a, Maximo Laura, Peru, *Spiritual Paths*, 2, 35 x 3,54 m, alpaca şi bumbac, 2010
tehnică basse-lisse manuală, detaliu

detaliu

Imag 8.2 - 8.2.a, Grayson Perry, UK, *The Walthamsow Tapestry*, 15mx3m, tehnică jacquart, 2009, sursa:http://curiator.com/art/grayson-perry

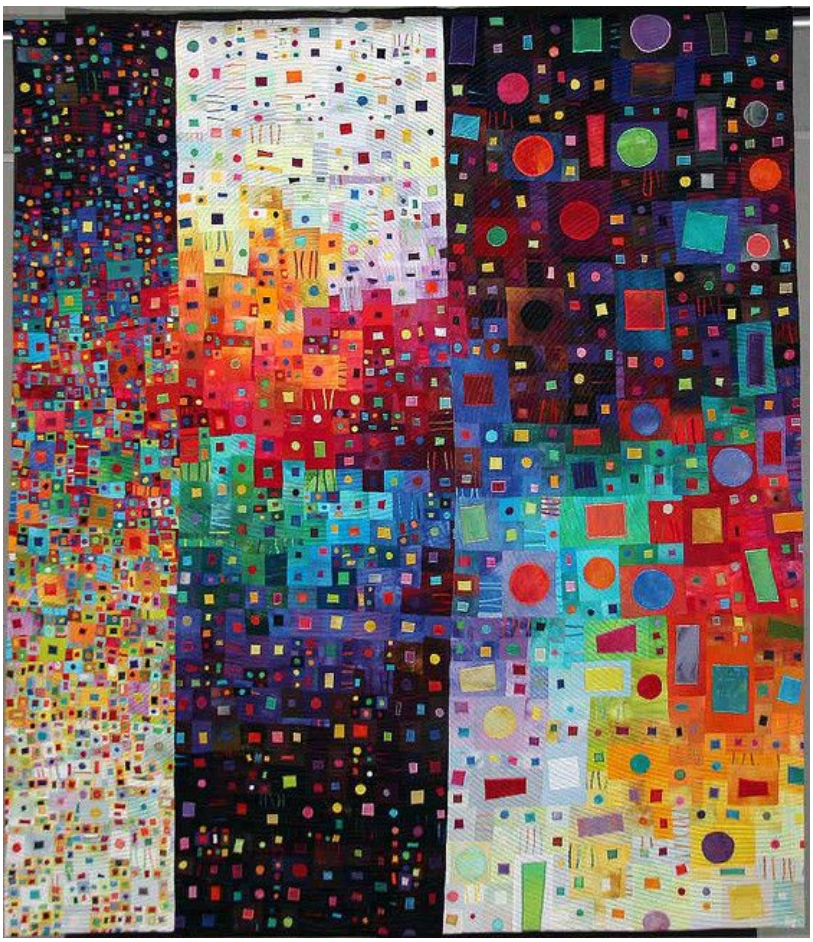
Imag. 9.2 El Anatsui, Ghana, *Strips of Larth'Skin*, 3,5x5,4m, tapiserie din benzi metalice, 2008, sursa: http://www.designboom.com/art.html



Imag. 10.2 Cayce Zavaglia, USA, *Sophie*, broderie manuală, matase şi bumbac, 2010

Imag.11.2 Natalia Margulis, Rusia, *Flowers in the Window*, broderie manuala, 2013, sursa: http://www.nataliamargulis.com

Imag.12.2: Elizabeth Brimelow, USA, *Gaudy Transparent silk*, quilt din matase, 2008, sursa: www.quiltart.eu/elizabethbrimelo.html



Imag. 13.2: Carol Taylor, USA, *Dispertion,* quilt din bumbac, 2004, sursa: www.fiberartworkshops.com

Imag. 14.2 Emilie Faif, Fr, *Escrescenta,* sculptură textilă cusută, 2006
http: www:emiliefaif.com/1sculpture.html

Imag. 15.2. Jagoda Buic, Croatia, *Escultura,* Sculptura textilă ţesută, 1982, sursa: http: www.museorevoltella.com

Imag.16.2 Ernesto Neto, Brazilia, *Wisdom of the parts, NY Armory Avenue*, Instalatie latex, lycra, 2012, http://animalnewyork.com/2009/parting-shot-a-nylon-cave

Imag. 17.2. Jannet Echelman, *Glow festival lights*, instalaţie landscape, 60m, Santa Monica, CA, USA, 2013, http://www.knightarts.org

Imag. 18.2 Chiaru Shiota, Japonia, *Starea de a fi*, violoncel cu lână neagră - instalație textilă, 2012, http://wewastetime.com/2013/08/27/chiharu-shiota-in-silence-2013

Imag.19.2:Francisca Pageo, Spania, *My journal*, mixed-media2D-textile, 2010
http://crispme.com/fantastical-collages-francisca-pageo

Imag 20.2: Nick Cave, USA , *First*, Mixed-media 3D și performance, 2009,
sursa: http: // www.inspirationgreen.com

Imag 21.2 Janny Ford, UK, *Orange form*, obiect textil din matase-catifea-organza, 2010, http://www.dailyartmuse.com

Imag. 22.2 Cas Holmes, UK, *Rascombe*, imprimeu textil, 2011, sursa:http://www.britishwomenartists.com

Imag. 23.2, Simon Hames, Noua Zeelandă, *Superminx*, wareable art, 1999, sursa: http://www.kapchatheworld.com/2012/04/wowd-at-the-world-of-wearable-art-museum-in-nelson

detaliu

Imag. 24.2. Beili Liu, China, *The Mending Project,* instalaţie cu foarfeci chinezeşti şi performance art, 2011,
sursa:http://www.designboom.com/art/beili-liu-the-mending-project

Secţiunea a III-a Limbaj - discurs şi retorică in artele textile

Artele textile, de la fir până la veşmânt , sunt unele dintre cele mai vechi tehnologii culturale ale umanităţii, integrate atat in spaţiul public cât şi in cel domestic, al vieţii. Imaginarul artistic şi cultural, cu predilecţie feminin, şi-a gasit un loc ideal al exprimării, deoarece tradiţia praxisului social şi cultural are o individualitate şi o continuitate, milenară.

Analiza structurii imaginarului artistic incumbă o analiză a operei din perspectiva lecturii sale, ca şi a limbajului vizual prin care se dezvoltă conţinutul ideatic, deci, implicit, se conturează atât identitatea cât şi originalitatea intregului demers artistic al autorului. Un moment important in această schimbare de concepţie asupra artelor vizuale apare odata cu studiile de fenomenologia percepţiei vizuale şi cu naşterea semioticii vizuale. Spre mijlocul sec al XX- lea, numeroase cercetări s-au îndreptat asupra modului în care imaginea semnifică. Noile forme de artă, ca şi succesiunea rapidă a curentelor artistice sunt semnalul unei masive democratizări a artelor. Succesiunea curentelor artistice, relevă o estompare tot mai pronunţată a dimensiunii mimetice şi o accentuare a dimensiunii simbolice. Cercetatorii se întrebau care este diferenţa dintre aceste noi curente artistice, de la impresionism până la popart, ca şi a noilor forme de artă ce se dezvoltă rapid, ca fotografia, publicitatea, banda desenată şi vechea arta plastică, a picturii şi sculpturii care îşi schimbă radical limbajul. De fapt intrebarea esenţială se indrepta asupra a ce comunică şi se comunică prin opera de artă, deci, implicit, prin imaginea artistică. S-a observat că, după limbajul verbal, cel vizual este al doilea principal mijloc de comunicare şi că noile forme de manifestare vizuală mizează tocmai pe capacitatea imaginii de a comunica mai uşor, mai clar, sau mai convingator, decât limbajul verbal. Insemnă că, fiind o operă care are un limbaj, orice lucrare de artă vizuală poate fi citită in manieră clasică, deci in cheie estetică, dar şi in manieră actuală, in cheie semiotică.

Capitolul 3.1. Lectura operei de artă

Raportul omului contemporan cu vizualul s-a schimbat fundamental în ultima sută de ani. În studiul „Elemente pentru o semiologie picturala” , Louis Marin se întreaba daca semnelor aparţinând celor doua lumi, ce produc imagini, cea lizibilă şi cea vizibilă, li se pot aplica aceleaşi principii şi reguli de lectură. Răspunzând propriilor intrebări, Louis Marin pune bazele unei teorii semiotice a vizualului, pornind de la felul în care semnifică semnul lingvistic. Multe din ideile propuse de el, în mod particular utilizarea modelului saussurean pentru limbajul vizual, au fost depaşite de cercetari mai recente, dar teoria esenţială, aflată la baza studiului, se refera la lectura imaginii. Marin extrage primul principiu al lecturii tabloului, şi anume “unitatea plastica a reprezentării: există o percepţie globală instantanee a tabloului, iar prin aceasta percepţie, cel care se uită la tablou se desprinde de spaţiul real, intrând in utopia plastică a reprezentării.” [127](Marin, L, 2002) De aceea, spaţiul plastic trebuie separat de cel real prin ramă. ”Cea de-a doua consecinţă este că tabloul ca sistem de lectură comportă, in libertatea sa aleatorie, diverse circuite ale privirii cu diverse grade de constrângere.“[128](ibidem) El consideră că în cazul tablourilor fondate pe un sistem analogic există o organizare iluzionistă a spaţiului plastic şi o constrângere mai mare, in timp ce in cazul picturii fondate pe un sistem non-figurativ constrângerile sunt mai puţine. In capitolul intitulat „Comment lire un tableau", Louis Marin demonstrează că, nu numai tablourile figurative pot fi “citite", ci chiar cele care nu pot fi legate de iconografie, cum ar fi cele abstracte sau naturile moarte. Analizând o serie de tablouri ale lui Phillipe de Champagne, Chardin şi Klee, Louis Marin consideră că arta modernă ne ajută să inţelegem mecanismul profund al limbajului vizual ca o semnificaţie in sine. Lectura unei picturi, indiferent din ce perioadă, nu este rezultatul unui

---

[127]Marin, Louis, *Elements pour une semiologie picturale*, apud Vranceanu *Modele literare în Naratiunea Vizuală*”, Bucuresti, Cavaliotti, 2002

[128]ibidem

dar innăscut, ci al invăţării, de multe ori cu dificultate, a unor coduri ierarhizate, legate unele de celelalte, care permit refacerea construcţiei creatoare a pictorului în aspectele sale conştiente şi inconştiente. Coduri in care se traduc printr-o maniera complexă ideologiile şi reprezentările unei epoci, clase, grup social, culturi, dar care sunt integrate unul altuia şi structurate in unitatea operei artistice, ca un intreg conceptual. In partea a doua a acestei lucrări, Taxonomia artelor textile, am prezentat pe larg structura tipologică a artelor textile pentru a demonstra marea diversitate de exprimare artistică, icono-plastică. Citirea unei lucrări de artă textilă se face cu aceleaşi instrumente informaţionale care sunt necesare şi pentru descifrarea unei picturi sau sculpturi, dar realizarea unei astfel de opere nu se poate face decât prin mijloace şi limbaje specifice. Pentru a realiza o operă de artă textilă distinctă, suficient de expresivă pentru a fi purtătoarea unui mesaj mitico-filosofic al autorului sau temei alese de acesta, ar fi important să existe o unitate plastică clară, ce poate oferi echilibru şi care poate transmite emoţie vizuală şi un concept artistic. Pentru a se reda unitatea plastică, toate elementele compoziţionale, tematice şi materiale să funcţioneze pe baza aceluiaşi mesaj. Astfel, unitatea structurii compoziţionale să răspundă structurii ideatice a mesajului, iar ambele să fie transpuse in materiale expresiv compatibile cu ele. Doar aşa discursul plastic este coerent, iar lucrarea de artă textilă ne spune ceva.

3.1.2. Poetica artelor textile

Teoreticienii retoricii lingvistice consideră limbajul poetic ca fiind configurat de mijloacele de comunicare care au o preponderentă funcţie estetică. Acest tip de limbaj se distinge prin caracterul individual, original, inedit al comunicării. Însuşirile expresive, bazate pe conotaţie ale limbajului sunt foarte marcate, funcţia stilistică fiind prioritară. În constituirea operei vizuale se apelează la imaginea artistică, la convenţie şi la ficţiune, toate fiind expresii ale imaginarului exprimat prin discursul plastic. Se utilizează intens figurile de stil sau cele retorice, cum ar fi jocurile de imagini, ambiguitatea

voită a sensurilor, alegoria, sugestia şi conotaţia, nuanţarea simbolică, unităţile discursului plastic neobişnuit. Nivelul sintactic - reprezintă dinamizarea structurilor imaginative, mişcarea întregului mecanism prin relaţii şi concepte legate de logică. Sintaxa este expresivă prin: topica compoziţiei armonice care este neutră din punct de vedere expresiv, în schimb, abaterile sunt expresive; construcţii redundante (repetiţia, friza); construcţii care reflectă destrămarea structurii logice a temei, subiectului, structurile complexe, arborescente, reflectând mişcarea gândirii şi a sensibilităţii prin amploarea compoziţiei.

Nivelul semantic - este cel la care *sensul* apare în legatură *cu expresia* acestuia, sub forma semnului - *imagine*, dar şi în construcţii mai largi, sintactice, de imagini ce formează o compoziţie complexă.

La acest nivel, resursele expresivităţii sunt:

- •semne arhetipale;
- •motive poetice / laitmotive;
- •câmpuri (sfere, arii) polisemantice;
- •imagini expresive, cu rol afectiv; relaţii de simetrie, de opoziţie (prin surprinderea contrastelor, a antonimelor sau prin paralelism);
- •îmbogaţirea sensurilor prin metaforă, metonimie, sinecdocă, ironie, hiperbolă s.a. (sensuri figurate);
- •folosirea mijloacelor semantice pentru a exprima umorul, satira sau, paradoxul, ambiguitatea etc.

Nivelul stilistic al imaginii presupune organizarea limbajului în funcţie de interferenţa factorului subiectiv, al creatorului, cu cel socio-cultural. Analiza nivelului stilistic al discursului va releva, aşadar, toate acele elemente care constituie "expresia unei individualităţi", cum spunea Tudor Vianu. Poetica textilelor nu este doar o expresie literară ci, aşa cum s-a demonstrat până acum, structurile materiale ale operelor de artă textilă reprezintă structuri poetice incă de la nivel textural. Acest fapt este determinat de natura materiei: fibra vegetală sau animală, fibrele sintetice sau high-tech, fibrele nanotehnologice sau polistructurate, colagenice sau minerale, organice sau anorganice, toate sunt

potenţiale structuri plastice. Alături de structurile artistice şi stilistice specifice se poate contura o lucrare de artă textilă care, poate fi poetică in totalitatea sa.

3.1.3. Narativitatea artelor textile

Teoretic, se consideră că, in spatele mulţimii de forme narative, se ascunde o matrice, un model, un arhetip, care este povestea. Aceasta este conturată sub forme diferite, in funcţie de mijloacele şi materialele de expresie. Artele plastice, ca şi literatura, de altfel, au demonstrat de-a lungul istoriei lor că se poate despărţi naraţiunea in două planuri, cel al conţinutului de cel al expresiei. Astfel, acelaşi conţinut poate fi transpus in mai multe forme de expresie. Acest fapt a condus la diversificarea limbajelor şi stilurilor in artele plastice. În analiza narativităţii, coordonatele plastice sunt foarte importante, iar lectura iconică a imaginii nu exclude o lectura în cheie plastică.

Orice poveste constă in faptul că ea prezintă una sau mai multe acţiuni deci, determinată de un scop precis. Povestea are un început şi un sfarsit, conţinând un conflict şi o intrigă. Kibédi Varga pune problema trecerii de la reprezentare, in imaginea vizuală, la naraţiunea autentică. Una dintre metode este multiplicarea acţiunilor prin juxtapunerea imaginilor şi repetiţie. Observandu-se in frizele arhitecturale, decorative şi in fotogramele filmice ca percepţia receptorului este mereu alta, Kibédi Varga ajunge la concluzia că "juxtapunerea a două imagini non-narative, dintre care una conţine o fiinţă vie este suficientă pentru reprezentarea unei acţiuni."[129](Varga, K., 1989) Seria de imagini narative este creată pe principiul juxtapunerii acţiunilor. Acelaşi proces poate fi observat şi in frizele narative din tapiseriile medievale europene. El observa că cele mai multe serii narative au în centru biografii ale unui erou, sfânt sau rege. Concepute pentru a-şi ocupa locul în decoruri grandioase, biserici sau palate, tapiseriile sau frescele erau astfel concepute încât poveştile reprezentate să se integreze arhitecturii. "Considerentul naratologic care duce la alegerea biografiei eroice ţine de o anumita linearitate şi simplitate a acestui tip de discurs" [130](Vrânceanu,A., 2002), iar autorul observă

că în multe tapiserii legăturile dintre imagini sunt puţine, ceea ce le unifică fiind personajul central si "paradigma măreţiei lui". Varga "pune în aceeaşi categorie biografia, epopeea si tapiseria, considerându-le genuri narative care se apropie de retorica epideictică (oratoria ceremonială) a elogiului." [131](Vrânceanu, A., 2002) Kibedi Varga va sublinia că imaginea poate avea atât funcţia unui text argumentativ, cât şi a unuia narativ; pornind de la ideea că în retorică există două tipuri de argumente, cele de ordin afectiv şi cele de ordin raţional. În opinia istoricului maghiar, majoritatea imaginilor narative medievale de tipul celei amintite mai sus sunt biografice, deoarece conţin povestea vizuala a vieţii unor eroi. El observa că "multe tapiserii medievale nici nu par narative ochiului modern, deoarece nucleele vizuale nu prea ascultă de principiile intrigii; în schimb, ceea ce leagă povestea este personajul principal". [132] (Varga, K, 1989) Continuând demonstraţia lui Varga in planul lecturii tapiseriei contemporane, putem concluziona că, facând abstracţie de instrumentele plastice şi de expresie care sunt total diferite de construcţiile compoziţionale ale tapiseriilor medievale europene, cheia citirii unei lucrări cu temă eroică, nu ramâne aceeaşi in condiţiile in care scopul mesajului nu mai este unul biografic, ci unul reprezentativ.

Capitolul 3.2 Limbajul semiotic şi artele textile

Ieşind din zona majoră a esteticului şi fiind analizată de structurile limbajului semiotic, imaginea artistica iese, in plan teoretic, dintr-o matrice armonică de analiză, proprie esteticii şi trece intr-o matrice expresivă, proprie analizei discursului, a retoricii vizuale. Interpretarea estetică ramâne in zona descifrarii mesajului artistic, cu predilecţie simbolic, in timp ce analiza semiotică ajunge la descifrarea mecanismelor interioare ale imaginii, dar şi a imaginarului artistic, definind semnele icono - plastice.

---

[129]Varga, Kibédi, *Discours, Récit, Image*, Pierre Mardraga Editeur, Bruxelles, 1989
[130]Vrânceanu, Alexandra, *Modele literare în Naratiunea Vizualã*" Bucuresti, Editura Cavaliotti,2002
[131]ibidem
[132]Varga, Kibédi, *Discours, Récit, Image*, Pierre Mardraga Editeur Bruxelles, 1989

Incursiunea in structurile imaginii artistice din artele textile, pe care o propunem, urmăreşte analiza comparativă a discursului artistic, in două registre diferite de exprimare: registrul decorativ şi cel plastic, pe de o parte, iar pe de altă parte se urmareşte identificarea semnului iconico-plastic ca purtător al mesajului arhetipal, in două tipuri distincte de logos: poetic şi narativ. Analiza semnului vizual porneşte de la ideea că acesta, deşi este alcatuit după alte criterii decât cel lingvistic, produce semnificaţie, până la instituirea proverbului chinezesc prin care se spune că o imagine spune mai multe decât o mie de cuvinte.

Semnul iconic a constituit subiectul a numeroase studii de specialitate, toţi cercetătorii fiind de acord că principala lui caracteristică este „asemănarea" cu un obiect real. Semnul plastic este acel semn vizual căruia îi lipseşte referentul recognoscibil in realitate, fiind propriu artistului. Opera de artă cu subiect abstract se alcătuieşte din semne icono-plastice care conţin valori expresive şi semnificative in funcţie de cele trei componente care definesc intregul domeniu al vizualului: culoarea, forma, textura. Conform teoriei percepţiei formei vizuale, decodarea oricărui mesaj vizual comportă doua etape: prima constă în perceperea stimulilor vizuali prin „senzaţii de trei tipuri:

-analizorii microtopografici corespunzând texturii imaginii,

-extractorii de motive, corespunzând formei,

-analizorii cromatici, care corespund culorii.” [133](Grupului μ, 1974)

Totuşi, cercetările Grupului μ, din anii ′70 au demonstrat că există artă abstractă ce refuză o interpretare iconică şi poate fi citită numai în cheie pur plastică. Dar codul plastic, în masura în care există şi poate fi relevat doar de codurile estetice, mobilizează valori extrem de variabile. “Un enunţ plastic poate fi examinat doar în funcţie de trei parametri: culoarea, textura si forma, iar apoi din punctul de vedere al ansamblului format de aceste trei

[133]Grupul μ, *Retorică generală*, traducere de Antonia Constantinescu şi Ileana Littera, Editura Univers, Bucureşti, 1974
[134]ibidem
[135]ibidem

coordonate."[134](ibidem) Picturile iconice au fost analizate de criticii de artă aproape în exclusivitate in termenii culorilor, formelor, texturilor, în cheie plastică deci, şi mai puţin prin raportare la subiect. Evoluţia stilistică a unui pictor a putut fi astfel delimitată prin observaţii la nivelul tehnicii sale şi nu prin urmărirea relaţiei dintre imagine si referent. Cu vremea însă şi mai cu seamă în secolul al XX-lea, s-a observat că formele, culorile, texturile semnifică dincolo de subiectul imaginii. Pictura nonfigurativă semnifică, însă în alt mod decat cea iconică, de aceea, semnul plastic va fi analizat de Grupul μ dupa alt model decât cel propus pentru semnul iconic. După cum observă cercetătorii vizualului din acest grup european de analiză, semnul plastic poate fi mai greu de situat într-o tipologie de semne, deoarece ţine, fie de un simbol, fie de un icon specific artistului. Modelul propus de Grupul μ pentru analizarea semnului plastic, urmareşte cele trei mari tipuri de expresie: textura, forma, şi culoarea .

Textura, prima familie a semnelor plastice este definită astfel: "termen folosit de artişti pentru a demonstra calitatea tactilă a unei suprafeţe." [135](ibidem) Această definiţie se referă atât la dispunerea, cât şi la dimensiunile şi volumul elementelor intâlnite in desfăşurarea suprafeţelor (care pot fi netede şi lustruite sau granulate şi aspre). In artele textile textura este constituită dintr-o gamă de structuri materiale din ce in ce mai largă, atât din punct de vedere al naturii lor (de la fibrele naturale până la materiale compozite artificiale), cu aspecte de suprafaţă foarte variate. Elementul textural se caracterizează printr-o dimensiune variabila (de la fibrele tehnice nanometrice pana la cele mai groase otgoane din rafie), iar structura sa este dată de legea repetiţiei sale infinite (ţesatură, tricotare, coasere) şi de natura sa materială: naturală, artificială, compozită, deşeuri etc. Daca Grupul μ defineşte "două tipuri de textură pentru pictură: granulele (le grain), semnele care fac să intervină direct a treia dimensiune şi petele (les macules), semnele care nu fac să intervină decât indirect a treia dimensiune" [136](ibidem) textura ca semn in artele textile este definită de: nodul de contextură, bucla din tricotaj sau dantelă, fibra din neţesuta şi cusătura din broderie. Semnificantul acestor două tipuri de semne se defineşte în funcţie de trei mari factori: materia - in, bumbac, mătase,

cânepă, sisal, lână, microfibre, textile tehnice, deşeuri etc-coloranţi şi pigmenţi (familii de pigmenţi: minerali, naturali, organici, metalici) şi tehnica personală sau tehnologia artistică (tehnici manuale sau tehnologii industriale de ţesere, imprimare, brodare, tricotare, coasere etc). Aceşti semnificanţi sunt producători de sens, chiar dacă ei nu pot fi citiţi decât în masura în care privitorul are acces la un tip mai evoluat de repertoriu plastic şi cultural.

Forma a fost studiată de Grupul μ tot într-un context ,"pur", adică imaginând o situaţie teoretică in care forma ar putea exista fără a fi materializată intr-o culoare sau o textură. Enunţul minimal studiat va fi constituit de forma şi de fondul pe care apare. Semnificanţii formei pot fi definiţi prin trei parametri: dimensiunea, poziţia si orientarea. Toţi aceşti parametri sunt relativi şi, din acest motiv, semnificaţia formei nu poate fi analizată decât într-un context limitat, adică, fie in interiorul unui singur enunţ vizual, fie comparând două enunţuri vizuale. Dearece in artele textile se pot aborda tehnici foarte diverse de exprimare a formei, atat bidimensional cât şi tridimensional, in modalitaţi obiectuale diverse, de la haut-lisse până la sculptura textilă ori instalaţie, sau, din contră, miniatură textilă, se poate afirma ca in acest domeniu de exprimare artistica in vizual, semnificanţii formei sunt aceiaşi ca pentru pictură, sculptură sau grafică.

Parametrul "poziţie" poate fi analizat în funcţie de raportul faţă de fond şi centrul imaginii (foyer). Centrul imaginii este definit ca locul geometric al percepţiei vizuale, adică punctul nodal către care tind sistemele de axe care structureaza spaţiul compoziţional al lucrării. Acestor mişcări potenţiale date de semnificanţii poziţiei le corespunde o axă semantică. O imagine puternic centrată trimite la semnificaţia de stabilitate sau forţă. În schimb, poziţia periferică poate fi considerată slabă sau instabilă. "Semantismul în cazul raportului dreapta-stânga conţine şi o valoare simbolică, specifică pentru cultura europeană, a temporalităţii; citim textele de la stanga la dreapta şi această obişnuinţă marchează şi lectura imaginii în sensul că ochiul parcurge

[136] (ibidem)
[137] (ibidem)

spaţiul plastic in acceaşi ordine.” [137] (ibidem) Acest tip de analiză are particularităţile sale, pe care le redăm in nota de mai jos. Cercetatorii Grupului μ concluzioneaza: “Semnificaţia formei provine deci din suma semnificatiei pozitiei, dimensiunii, orientarii si din relatia dintre ele. Circularitatea, punctul de fuga, ritmurile de dimensiune, pozitie sau orientare obtinute prin legea repetarii sunt toate exemple de semnificatie a formei, iar structura tabloului a fost de nenumărate ori analizata în exclusivitate în termenii organizarii formelor”. [138] (ibidem)

Culoarea, cea de-a treia familie de semne plastice, a beneficiat de numeroase studii de specialitate. In planul expresiei, culoarea se poate defini în funcţie de trei variabile: dominanta cromatică, luminozitatea şi saturaţia. Dominanata cromatică este caracteristică oricărei culori - alaturi de luminozitate si saturaţie - care exprimă chiar numele culorii respective: roşu, oranj, galben, verde, etc. Nuanţa unei culori „este produsă de anumite radiaţii luminoase, măsurabile în lungimi de undă, din punct de vedere optic, care variază de la o culoare la alta. Raporturile cromatice pe care le presupune, sau le genereaza existenta unei dominante cromatice, reprezinta cel mai productiv element de analiza a discursului cromatic intr-o lucrare artistica. Saturatia sau puritatea cromatica este un termen care defineste gradul de intensitate cromatica (nu luminoasa) a unei culori. “Saturaţia se caracterizează la nivelul conţinutului prin cinci valori semantice: ostentaţie, energie, fericire, eleganţă, căldură”. [139](ibidem) Semnificaţiile raporturilor /întunecat/- /luminos/ actionează prin cupluri opozitive precum „nocturn"-"diurn", „neliniştitor"-"liniştitor", ‚misterios"-"inteligibil". Simbolismul culorilor aparţine şi unor zone culturale distincte, facând astfel apel la un anume repertoriu de lecturare.

---

notă:
Parametrul “dimensiune” se defineste în functie de scara privitorului si de marimea fondului. La nivelul unidimensionalitatii, opozitia de baza /mare/-/mic/ se nuanteaza in /lung/-/scurt/, iar la nivelul tridimensionalităţii, apar cuplurile /voluminos/-/nevoluminos/. Dimensiunea este in functie si de perspectiva. Semnificatul dimensiunii este numit de Grupul μ “dominanta”. O /dimensiune importanta/ în raport cu fondul sau scara privitorului va putea fi, pe planul continutului , “dominanta" sau „prezentă puternică", iar o /dimensiune redusa/ va fi ‚dominata" sau ,,cu prezenta slaba". Parametrul “orientarea” se defineste în functie de centru si de fond, si poate fi definita ca o miscare virtuala în cadrul fondului pe un traseu al carui

De asemenea, cromatismul poate dobândi semnificaţie şi prin raportare la un semn iconic: astfel, roşul poate fi interpretat prin asemănarea cu sângele, albastrul cu cerul, etc. Semnul plastic constituie o sinteză a tuturor celor trei forme de manifestare; textura, forma, culoarea, iar semnificaţia sa, destul de vagă şi imprecisă, apare numai din contextul imaginii; fiecare element devine semnificativ in funcţie de cel lângă care se află, iar relaţiile lor particulare duc la ceea ce se numeşte in plan valoric originalitate, stil personal, maniera. Privitorul are o mare libertate de lectură în cazul semnului plastic, dar în egală masură, are nevoie şi de o cultură plastică, adică de un tip mai elaborat de repertoriu pentru această lectură.

Imaginea vizuală poate fi deci citită prin mai multe metode care pornesc fie dintr-o perspectivă diacronică, iconologică, fie din una sincronică, semiotică sau gestalt-istă. Există o relaţie a sistemelor de lectură care, departe de a se exclude reciproc, pot fi utilizate împreună: lucrarea de arta vizuală poate fi citita ca un text, prin integrarea într-un arhitext cultural, dar, de asemenea, poate fi citită prin cunoaşterea codului specific in care este alcatuită. Chiar daca metoda iconologică priveşte mai ales spre valoarea estetică a operelor de artă, în timp ce semiotica analizeaza modul în care semnifica limbajul vizual, metodele de analiză nu se exclud, ci se completează.

---

model poate fi stabilit. Aceasta mişcare poate fi /centripeta/ sau /centrifuga/. Dar fie ca este centripeta sau centrifuga, ea poate parea ca se orienteaza /vertical/ (adică /urcând/ sau /coborând/) sau/orizontal/, /spre dreapta/ sau/spre stânga/. Semnificatul orientării este echilibrul, care poate fi definit în functie de două variabile: “potentialitatea miscarii" si “stabilitatea". Maximul de echilibru apare cand orientarea este orizontală, verticalitatea prezentând un echilibru mai scăzut; maximul dezechilibru este produs de mişcarea pe diagonală. Luminozitatea unei culori depinde de intensitatea luminoasă a sursei de radiaăii şi de cea a radiatiilor primite de suprafata colorata si se masoara in treptele valorice situate intre /inchis/ (negru)şi /deschis/ (alb). Grupul µ, *Retorică generală*, traducere de Antonia Constantinescu şi Ileana Littera, Editura Univers, Bucureşti, 1974

[139]ibidem

Secţiunea a IV-a Arhetipul in artele textile româneşti

Artele textile moderne de la noi au avut incă de la apariţia lor, in anii ’30, o tendinţă de orientare spre arta tradiţională, in acel spirit românesc, impus de curentul cultural iniţiat de Regina Elisabeta şi extins de Regina Maria. In continuare, istoria tapiseriei româneşti relevă faptul că în sec. al XX-lea artele textile au avut o dezvoltare reală de abia spre sfârşitul acestuia, între deceniile 6 şi 9, perioadă în care cea mai apreciată specie era cea a tapiseriei, în primul rând datorită faptului că exista o comandă socială importantă. Dacă la mijlocul anilor ’60, alături de tapiseria parietală apare, ca inovaţie expoziţională şi colajul, imprimeul textil şi sculptura textilă, spre sfârşitul anilor ’70 apare miniatura textilă şi obiectul textil. În anii ’80 apar în expoziţii instalaţia textilă şi broderia, iar mai apoi, in anii ’90, quilt-ul. Deoarece domeniul de studiu al acestei lucrări îl reprezintă spaţiul românesc al artelor textile, descrierea tipologică a lucrărilor se va referi doar la acelea care şi-au găsit exprimarea în acest spaţiu artistic, iar promovarea a fost şi in spaţiul public.

Din perspectiva expresiei artistice, in secolul al XX-lea, tapiseria românească s-a manifestat major prin realism alegoric, între anii '60 -'90, perioadă in care comanda socială era foarte mare, dar, tot in aceeaşi perioadă, ca o expresie a artei de atelier, şi-au găsit loc şi curentele moderne ale artelor, de la abstracţionism la onirism, realism, postmodernism sau hiperrealism, deşi intr-o producţie artistică mult mai redusă. Din perspectiva tehnicilor şi structurii materialelor utilizate, tapiseria românească este încă canonică, dedicată haute-lisse-ului, ca tehnică şi respectiv, lânii şi bumbacului, ca materiale.

Capitolul 4.1. Identificarea arhetipurilor in artele textile

In totalitatea registrelor limbajului vizual specific artelor textile, de la grafica texturii până la culoarea fibrei textile, de la compoziţia abstractă la cea figurativă, specifică genului decorativ, artiştii dezvoltă diverse teme culturale,

utilizând numeroase arhetipuri exprimate prin simboluri etnice, intr-o manieră conştientă, sau nu. Intre expresia poetică şi cea narativă a logosului artelor textile există o lume simbolică ce se poate contura prin natura şi culoarea fibrelor textile, motive, semne-simboluri ale formelor reprezentate ce pot fi etnice sau nu, intr-o manieră intenţionată sau inconştientă, ca expresie a imaginaţiei. Arhetipurile etnice sunt parte a imaginarului artistic şi sunt exprimate inconştient in opera prin arsenalul simbolic, propriu fiecarui artist, deoarece fiecare aparţine unui anumit loc şi unei anumite culturi. Arhetipurile personale, dacă ajung să fie conştientizate de către artist, prin repetiţie şi mimetism ele se vor transforma in manieră şi mai puţin în stil. Deşi majoritatea cercetărilor aplicative din artele vizuale sunt cercetări ale şi asupra libajului plastic, in aceasta lucrare cercetarile se axează pe analiza arhetipurilor artistice in artele textile, fiindcă aceasta nu poate există ca gen artistic in absenţa expresivităţii materiei care este parte componentă a operei. In acest sens se vor face câteva aserţiuni asupra materiei şi reperelor arhetipale de limbaj decorativ.

4.2 Arhetipurile materiei in artele textile

4.2.1. Firul - structură magică

Tradiţiile textile româneşti, construind universul arhaic feminin, sunt reprezentate de două tipuri de fibre vegetale, inul si cânepa şi de fibre proteice, ca mătasea, sau de cele colagenice şi cheratinoase, pielea si lâna. Pentru inţelegerea structurii magice a acestor fibre prezentăm, in paralel, mici dovezi din istoria multimilenara a tehnologiilor artistice textile, alături de scurte descrieri ale fibrelor textile. Structurile magice ale acestor materii prime artistice, dar şi tehnice, in acelaşi timp, sunt date de tipul şi sensul de răsucire, care pot fi levogire sau dextrogire, adică, pot crea armonii sau tensiuni intr-o reţea, cum este o ţesătură. Firul nu poate să-şi demonstreze valenţele magice decât în contextul unei reţele armonice, atât tehnic cât şi plastic, artistic.

Inul

Moale şi neted, inul este un material răcoros, preferat in special vara, pentru calităţile sale, biologic-active in vestimentaţie. Ca tehnologie artistică in artele decorative, prelucrarea inului nu diferă de cea destinata utilizărilor sale funcţionale, in primele etape ale proceselor tehnologice. Diferenţele apar atunci cand există un scop superior, o destinaţie obiectuală nobilă. Preţiozitatea utilizărilor artistice au presupus dezvoltarea unor tehnologii de topire a inului şi de vopsire naturală care s-au perfecţionat, respectând cerinţele superioare ale destinaţiei: costumul de sărbătoare, obiectele pentru casă, ce făceau parte din lada de zestre, in cultura noastră tradiţională. Inul este una dintre cele mai vechi fibre, cultivată incă din secolul al VIII-lea i iHr, fiind utilizată de către egipteni atât pentru imbrăcăminte cât şi pentru protecţia mumiilor. Egiptenii foloseau inul, firul de aur şi de lână pentru creerea unor piese decorative valoroase: draperia, tapiseria şi ţesăturile preţioase. Cercetătorii de la Aubusson consideră Egiptul ca fiind locul in care industria ţesutului, broderiei şi cusutului a fost desăvârşită, folosind doar inul şi bumbacul. Picturile de pe Mormântul lui Beni-Hassan, realizate in urmă cu 3000 de ani, demonstrează existenţa meştesugurilor textile, la un inalt nivel de măiestrie. Aceste tehnici de ţesere au fost reconstituite de către meşterii de la Gobelins, deoarece au fost obligaţi să reproducă picturile din mormântul egiptean. Acest proiect a demonstrat că tehnologia textilă era perfect pusă la punct in Egiptul antic.

Cânepa

Canabis sativa este una dintre cele mai vechi plante cultivate în ţara noastră (peste 2000 de ani), fiind utilizată in primul rând pentru obţinerea de fibre folosite la confecţionarea de imbrăcăminte şi a ţesăturilor de casă. Cănepa se cultiva pentru conţinutul său în fibre naturale şi pentru seminţele bogate în ulei sicativ, ulei utilizat şi in pictura. Practic, această plantă poate suplini majoritatea nevoilor de baza ale omenirii – mancare, adapost, îmbracaminte, combustibil – dar putini oameni au permisiunea legală de a o cultiva în secolul 21. Cea mai veche dovada privind utilizarea canepei o reprezinta o bucata de

tesatura, descoperita în Mesopotamia, care dateaza de peste 10.000 de ani. Cea mai veche hartie provine din China, in urma cu doua milenii si este facuta din fibra de canepa. Chiar si faraonii au utilizat canepa în constructia marilor piramide. Canepa a fost atat de importanta în Anglia secolului al 16-lea, încat regele Henry al VIII-lea a aprobat o lege, în anul 1553, prin care îi amenda pe fermierii care nu creşteau pe pamânturile lor cel puţin un sfert de acru de cânepă pentru fiecare 60 de acri pe care ii deţineau. Picturile marilor maeştri, ca Rembrandt, Van Gogh sau Gauguin au fost realizate pe pânze din cânepă, folosindu-se uleiuri sicative obţinute tot din cânepă.

Mătasea

Fibra de mătase naturală (bombix mori-dupa fluturele de matase) face parte din fibrele cele mai nobile, mai fine, dar şi mai rezistente şi elastice, cu un luciu pronunţat. Ţara de origine a matasii este China, unde era cunoscuta in urmă cu 5000 de ani. "Drumul mătăsii" a inceput spre vest in urma cu 1500 de ani, prin India, iar spre est acum 2000 de ani, prin Coreea si Japonia. Dar in urmă cu 3000 de ani Babilonul exporta tapiserii de mătase şi lână, cu fir de aur, atât in India cât şi in China, iar apoi in Imperiul lui Alexandru Macedon. Maiestria artiştilor babilonieni in tapiseriile de matase cu fir de aur era atat de mare, incât aceste obiecte de arta aveau un singur pret: greutatea lor in aur. In secolul al IV-lea i.Hr., Alexandru Macedon a furat tehnologia de realizare a mătăsii si a adus-o in Mediterana (Aristotel a descris procesul de prelucrare a coconilor), dar lipsa cunoştintelor şi a practicii au facut ca meşteşugul să se piardă. De abia in secolul al XIII-lea mătasea a juns in Toscana, unde s-au realizat primele tehnici europene de prelucrare. In secolul al XVI-lea mătasea era o mare afacere in Italia (Genova, Venetia, Verona) când deja se poate vorbi de realizarea celebrelor matasuri veneţiene.

Lâna

Este o fibră naturală provenită din blana animalelor, in special a oilor, insă şi blana altor mamifere, capre, lame, sau iepuri, se numeşte tot lână. Această

fibră proteică are multe proprietăţi de izolaţie, poate fi uşor răsucită obţinându-se astfel un grad sporit de rezistenţa este, de asemenea, foarte elastică şi poate absorbi 30% din greutatea sa in apa, fără a lăsa senzaţia de umezeală. Cercetările arheologice au demonstrat ca utilizarea lânii era o practică obişnuită in urmă cu 6000de ani in Babilon. Triburile europene succesive foloseau atât lâna cât şi pielea animalelor pentru realizarea unor obiecte vestimentare, sau de confort domestic. Din Babilon până in Egipt, in urmă cu 4000 de ani se practicau meşteşugurile textile casnice realizandu-se obiecte cu mare valoare decorativă şi de confort: tapiserii, draperii, obiecte din piele. Imperiul Roman a avut meritul de a civiliza Europa acelor vremuri şi prin transferul acestor meşteşuguri artistice. Muzeografii de la Aubusson susţin că doar gustul excesiv al romanilor pentru exprimarea bogaţiei şi a rangului au dus la dezvoltarea explozivă a artelor textile in intreg Imperiul Roman, exploatând toate resursele regiunilor cucerite.

Capitolul 4.3. Arhetipurile limbajului decorativ

4.3.1 Nodul – semn icono-plastic

Triada limbajului vizual, a mijloacelor sale de expresie, textura, forma şi culoare se transformă prin "nod" intr-un semn icono-plastic definitoriu domeniului artelor textile. Nodul este şi textură, prin materialitatea sa, şi formă prin dimensiunile şi parametrii compoziţionali pe care ii primeşte, atât prin tehnica abordată cât şi prin modelarea originală a artistului, şi, desigur, culoare, deoarece incă din starea naturală fibrele textile au o culoare primordială, definitorie, deci, arhetipală. Modelarea, prin mijloace de retorică vizuală proprie, a materiei textile va permite artistului utilizarea "nodului"ca un vehicul al mesajului plastic şi al stării emoţionale specifice. Ceea ce face din "nod" un semn icono-plastic inconfundabil este posibilitatea repetării sale la infinit, dar şi structura sa personalizată, proprie artistului care nu are foarte multă libertate de expresie intre firul de urzeală şi cel de bătătură, a căror intersecţie formează acest element definitoriu, ca o tuşă personală. Aceeaşi

proprietate spatio-temporală, de dezvoltare la infinit a motivului, sau a semnului icono-plastic, ambele purtatoare ale mesajului filosofic, sau emoţional, de stare, o are şi câmpul.

4.3.2 Motivul – reper arhetipal

Din perspectiva arhetipologiei culturale arhetipul nu mai desemneaza funcţia psihică responsabilă de generarea imaginilor, ci imaginea în sine, ca figură recurentă a unei anumite percepţii a lumii. Accentul se deplaseaza astfel, din planul potentialitatii subiective, metafizice, in planul expresiilor concrete, manifestate prin opere. Dupa cum spune Blaga, aceasta abordare "relativizează valabilitatea formelor sensibilităţii, punându-le în funcţie de realitatea, circumscrisă şi destul de precis delimitată, a unei culturi". [140](Blaga, L., 1985) Cînd sînt examinate arhetipurile unei mişcări culturale, nu se mai caută sursele lor virtuale, ci materialitatea lor prezentă (tematism) şi relaţiile lor reciproce în sistem (structuralism). O privire mai atenta asupra unei scoarţe olteneşti sau maramureşene ne relevă acest concept teoretic al transferului dinspre filosofie, metafizică, in concretul operei, prin simbolica motivului, deci prin semantica sa, sau prin concretul semnificaţiei motivului, ca semn iconic, dacă privitorul dispune de repertoriul teoretic necesar. De la Dimitrie Gusti pana astăzi, cercetători pasionaţi au reuşit să demonstreze relaţiile ethosului românesc, cu simbolurile sale şi transpunerea lor in cultura populară, materializată inclusiv prin tradiţia artelor textile. Cert este că orice motiv din ornamentica textilelor tradiţionale aparţine unei intregi mitologii regionale, care poate fi cunoscută prin deschiderea unui repertoriu de motive culturale româneşti. Inţelegem astfel că motivul este intr-o operă textilă un arhetip spiritual concret, care se manifestă estetic şi semantic, ca un valoros element mitic.

4.3.3. Câmpul – reţea arhetipală decorativă

Câmpul in artele textile este o desfăşurare spaţială continuă formată fie din relaţia constructivă urzeală-bătătură, in cazul unei ţesături, sau din relaţia picturală modul decorativ-motiv, desfăşurare spaţială care, teoretic, poate fi dezvoltată la infinit, dar practic este limitată de compoziţia plastică care dă un sens. Toate elementele compoziţionale devin arhetipuri, modele repetitive la infinit, care pot fi multiplicate astfel, fără a da prin repetiţie o saturaţie vizuală, atâta timp cât mesajul exprimat de motivul arhetipal care este modelat, variat şi vibrat in cheie plastică, prin textură, formă sau culoare.

Cu predilecţie in artele textile clasice, tapiseria, imprimeurile şi broderia, câmpul compoziţional este dominat de un motiv principal, figurativ sau cu un anumit grad (mai mic sau mai mare) de stilizare, fara a fi abstract. Modulul imagistic, care poate fi un anumit tip de nod cu valoare estetică, intr-o lucrare ţesută, sau modulul imagistic pictural, specific imprimeului textil este o matrice stilistică prin repetiţia căreia se creează reţeaua arhetipală decorativă. In artele textile, indiferent de specii şi domenii, câmpul compoziţional este poveste explicită sau, dacă dominanta lucrării este semnul plastic specific, exprimat printr-un nod, semn sau modul (matrice) cu intenţionalitate poetică, suportul textil, ca reţea de semne icono-plastice, spune povestea. Prin natura sa arhetipală ţesătura este structural o metaforă, o metaforă de control asupra a

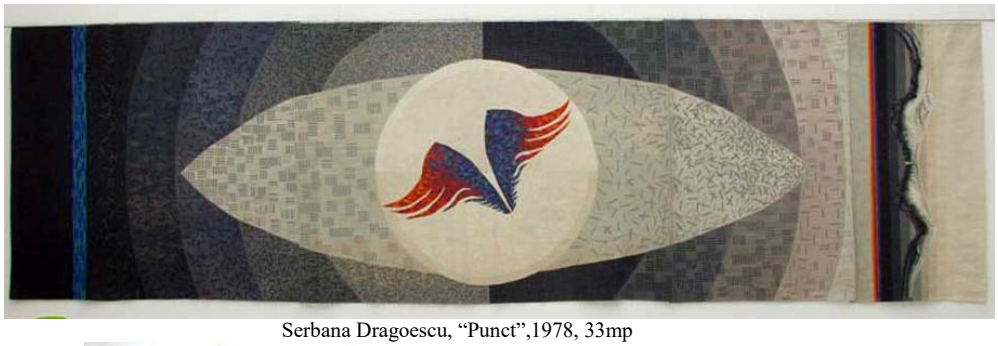
Imag. 25.4 Firul - structură magică, Nodul-semn icono-plastic, Câmpul-reţea arhetipală

ceea ce nu are incă formă. Prin acţiunile de ţesere intersectarea, impletirea sau intâlnirea bătăturii cu urzeala, se creează o expresie unică, individuală, de o forţă sensibilă, prin care se intrezare artisticul, ca cifrul unui subiect bine păstrat, de către acţiunea in sine. In imag. 25.4 se poate citi foarte clar structura simplă de reţea a ţesăturii, structura icono-plastică a nodului şi structura magică a firului.

Capitolul 4.4. Imaginarul arhetipal în artele textile româneşti

Analogia şi simbolul rămân pentru artistul textilist cele mai utilizate instrumente de comunicare ale mesajului autorului. Decodarea acestora din inţelesul operei imbogăţesc impactul emoţional asupra spectatorului de artă vizuală. In plan cognitiv, recunoaşterea unor simboluri culturale nu face decât să sporească interesul spectatorului pentru o lucrare de artă. Dacă in limbajul vizual se operează cu linia, punctul si culoarea, sensul acestora poate fi diferit in funcţie de compoziţie şi mesajul vizual şi conceptual ale lucrării de artă. Trebuie făcută o delimitare intre mesajul plastic şi cel conceptual, care dă sensul comunicării operei, fig. 4.4. Astfel, un punct in lucrarea "Punctul" al Şerbanei Drăgoescu nu este doar un semn decorativ, el devine expresia unui simbol precreştin dacă acel context compoziţional invocă analogii cu arhetipuri precreştine. La fel poate funcţiona şi simbolul spiralei orizontale a lui Viorela Mihăescu, sau al semnului antropomorf a lui M Moldovanu , chiar dacă sugestia de apartenenţă a semnului la cultura precreştină, a fost sau nu transmisă voluntar de către artist. Mariana Gheorghiu in expoziţia sa "Ierburi de leac", 2011, a dat viaţă artistică unor arhetipuri fitomorfe şi sacre, ca imagini ale unei vechi spiritualităţi, Fig.4.4.

[140] Blaga, Lucian, *Trilogia culturii,* în *Opere,* vol. 9, Bucuresti, Ed. Minerva, 1985



Serbana Dragoescu, “Punct”,1978, 33mp

Viorela Mihaescu - Spirala, 2008

Mihai Moldovan, Antropomorf, 2008

Fig.4.4.

In 2001, criticul de artă Constantin Hoştiuc, revoltat de exponatele Trienalei de Tapiserie din 2000, ca şi de absenţa unui concept expoziţional a ajuns la concluzia că „dacă nu există critică, insemnă că nu există artă”. [141](Hoştiuc, C, Dincolo de virulenţa limbajului, care nu face obiectul acestei citări, criticul a pus in discuţie câteva probleme importante: „unde incepe transformarea decorativului pur in plasticitate integrată? Ce inseamnă materialitate dedicată sau ataşată valorii textile? Cu ce tipuri de materialităţi, cu ce nivele comunicaţionale ale acestora se operează şi care sunt codurile estetice, filosofice, sociale care se modifică prin utilizarea plurisemantismului conţinut?” [142](ibidem) Lungul şir al interogaţiilor continuă astfel: „Cum trece coerenţa individuală a artistului in capacitatea sa de a fundamenta stiluri, şcoli, direcţii, Artă? Este o asemenea problematizare proiectivă, reactivă, stagnantă ” [143](ibidem) Considerând criticul o interfaţă intre artist şi public, observăm dihotomia dintre discursuri. Discursul artistic a rămas la nivelul esteticului, iar discursul critic invocă nevoile superiore de cunoaştere, proprii sec. al XXI-lea, ce fac apel la filosofie, psihologie, ştiinţele comunicării, arhetipologie etc. Acest fapt demonstrează inexistenţa dialogului dintre cele două verigi ale comunicării despre arta textilă. In cele din urmă, de un deceniu incoace artiştii incearcă abordarea a noi subspecii textile, cum ar fi instalaţiile, arta

conceptuală şi land-scape-ul urban, iar criticii tot aşteaptă un reviriment spectaculos şi in mesaj, nu numai in tehnică.

Acest mesaj ţine de imaginar, de calitatea lumii sensibile in care trăieşte artistul, iar artiştii nu au ce spune despre o lume globalizată, fără valori. Totuşi, lucrările lor vorbesc despre existenţa unui imaginar sensibil , in care se pot observa arhetipurile de fascinaţie, arhetipul sinelui şi persona.
In continuarea demonstraţiei privind natura imaginarului arhetipal in artele textile româneşti vor fi analizate aspectele structurale ale arhetipurilor şi a valorii lor simbolice, prin analiză iconografică şi iconologică.

4.4.1 Analiza iconologică:

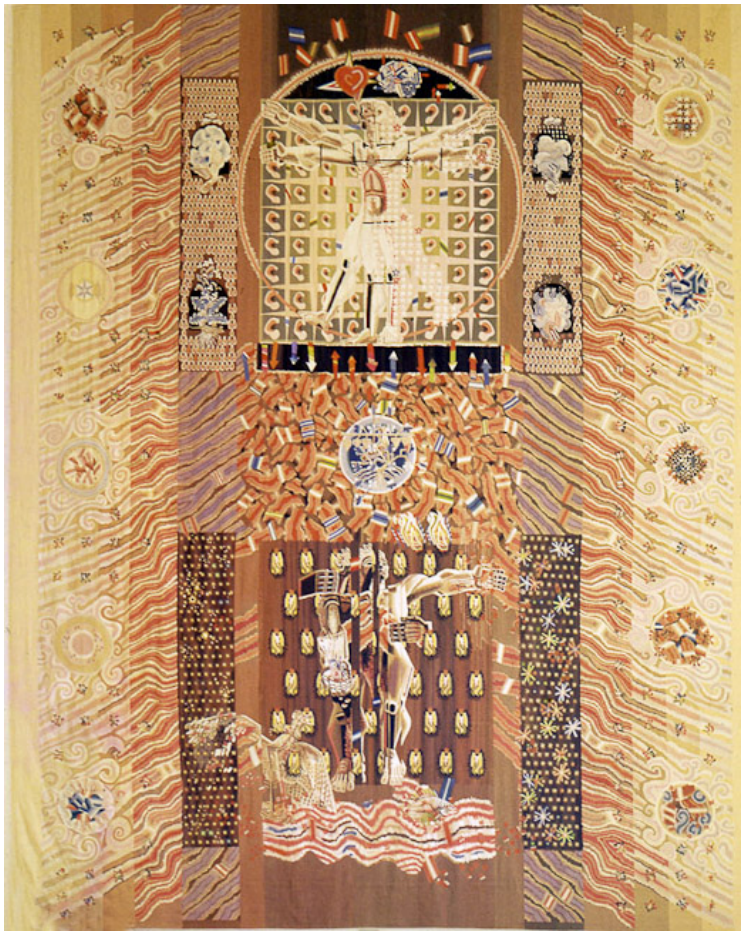
tema Filosofico-cosmogonică

Ariadna şi Ion Nicodim, *Geneză şi apocalipsă*, tapiserie, 1977, Nicolae Zâmbroianu, *Univers*, tapiserie, 2006, Gabi Bejan, *Solar*, sisal 2009, Şerbana Drăgoescu, *Univers*, broderie, 1982

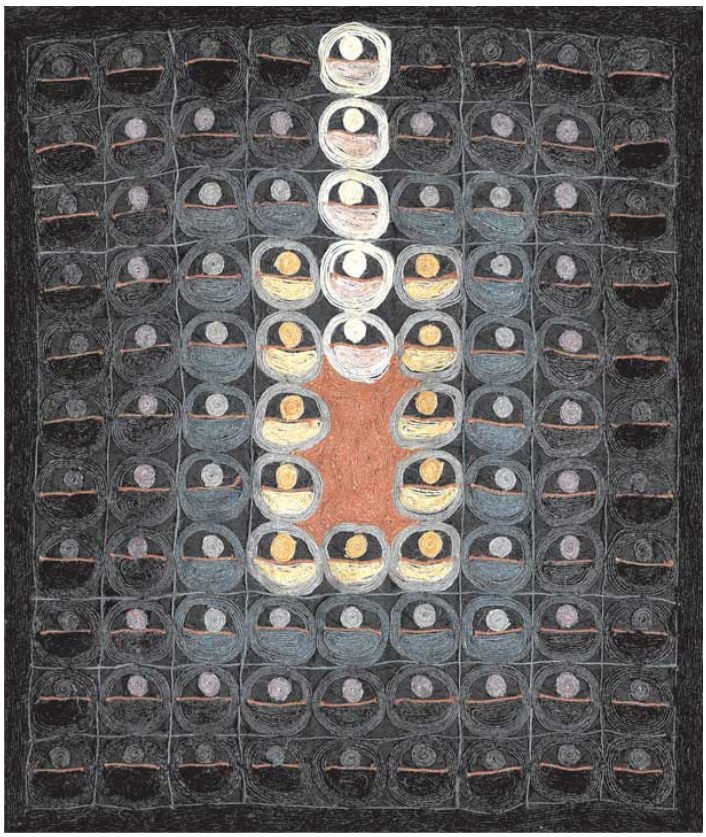
Ce legătură structurală, materială sau semantică ar putea exista intre o tapiserie monumentală, o tapiserie in sisal şi o broderie? De asemenea, ce relaţie există intre artişti din generaţii diferite? Aşa cum spunea Lacan, simbolul umanizează, deci relaţia dintre artişti şi lucrările lor nu poate fi decăt cea dată de simboluri şi valoarea lor prin mesajul lucrărilor de artă. Intre geneza cosmogonică a lui Ion Nicodim , solara lui Gabi Bejan şi Universurile lui Nicolae Zâmbroianu şi al Şerbanei Drăgoescu se ţese o legătură a simbolurilor şi stărilor cosmogonice. Astfel, toate semnele-simbol ce inconjoară omul lui Nicodim au aceeaşi valoare semantică cu semnele-simbol din universul arhaic românesc al Şerbanei Drăgoescu, sau din universul geometric repetitiv al lui Nicolae Zămbroianu, au aceeaşi incărcătură a sensului existenţial ce se naşte din mijlocul universului. Arhetipul cosmogonic poate fi simbolizat atât de o acţiune, aşa cum este ieşirea omului din univers, cât şi de o stare, cum este cea solara, dar şi de semnele universului românesc.

[141]Hoştiuc, Constantin, revista „*Arta-serie nouă*”, nr.3, 2001
[142]ibidem
[143]ibidem

„Mitul omului şi destinul său terestru şi cosmic revine la aceleaşi teme, o adevărată mitologie a condiţiei umane" spunea Ion Nicodim la vernisajul expoziţiei din Foaierul Teatrului National, in 1976, cu ocazia prezentării tapiseriei monumentale „Geneză şi apocalipsă" „Mitul prometeic al omului evocat intr-o sinteză complexă, in care se interferează elemente de tradiţii occidentale şi orientale, intocmai cum s-au imbinat şi in decursul istoriei pe teritoriul ţării noastre"[144](Buşneag,O.,1976) Tapiseria este dominată central de proiecţia Omului lui Leonardo da Vinci, un „elogiu al forţei raţiunii"[145] (Grozdea M, 1982) imagine inconjurată de semnele zodiacale şi interpretări ale astrelor cereşti,intr-o cosmogonie in care omul este semn de geneză şi apocalipsă pentru tot ce-l inconjoară. Valoarea arhetipală a acestor imagini-stare din fibre textile sunt semnele-simbol ale imanenţei infinitului cosmic.



Imag.26.4 Ion si Ariadna Nicodim, *Geneza si apocalipsă*, tapiserie 540x760cm, Teatrul Naţional Bucureşti, 1977, sursa: http: //www. artindex.ro



Imag.27.4, Nicolae Zambroianu, *Univers apropiat*, tapiserie, 2006,
http://www.arte-textile.ro/nicolae-zambroianu

Imag. 28.4 Gabi Bejan*, Solar,* tesătura sisal, 2009,
http://www.arte-textile.ro

Imag. 29.4 Şerbana Drăgoescu , *Univers*, broderie, 1982,

sursa: http://arte-textile.ro

4.4.2 Arhetipuri etnografice

Maria Saca Răcilă, *Cor sătesc*, tapiserie 1971, Constantina Dumitru, *Fereastră*, instalaţie, 2008, Lena Constante, *Pădureni*, patchwork, 1963, Dorina Horătău, *Asamblaj de material ţesut şi lemn invechit*, tehnică mixtă,2014

Anii '50-'60 au fost dominaţi in tapiseria românească de un curent folcloristic. Erau anii de inceput, când Aurelia Gheaţă şi Mimi Podeanu, fondatoarele de direcţie, cum le spune Olga Buşneag, valorificau tradiţiile artizanale româneşti. A urmat „epoca eroică ”, anii '70 când tapiseria incepe să se individualizeze prin picturalitatea suprafeţei, păstrând in textura sa vechi puncte româneşti, cum ar fi: *jocul de oltenesc, ţesutul de formă, păşitul pe deasupra, punctul de Putna* etc Elementul generator al ţesutului, firul a rămas acelaşi in peste 70 de ani de artă textilă românească, dominând şi astăzi lumea

artelor textile de la noi - este vorba despre firul de lână. Apariţia altor tehnici de expresie plastică in textile, incepând cu pioneratul Lenei Constante in patchwork, care a creat o stare estetică, de graţie din propria sa suferinţă a detenţiei politice, au fost cele care au făcut saltul calitativ spre inovaţia artistică. Ce valoare arhetipală poate avea inocenţa expresivă a „corului sătesc" din clasica tehnică românească a tapiserie Mariei Saca Răcilă, cu metafora „Ferestrei" Constantinei Dumitru, cu imaginea frustă a motivelor populare din zona Pădurenilor cusute de Lena Constante, sau asamblajul din ţesătură şi lemn, in spiritul direct al postmodernismului actual, surprins de Dorina Horătău? Toate aceste lucrări sunt „ferestre": fereastră spre colindători, fereastra casei bătrâneşti, fereastra ca ancadrament al universului interior, sau fereastra semnelor identitare, a urmei, aşa cum spunea Lucian Blaga: „un manunchi de imponderabilitate ce stă la baza patrimoniului stilistic românesc ". [146] (Blaga, L., 1998)

Imag. 30.4 Maria Saca Răcilă, *Cor sătesc,* tapiserie, 1971,sursa: http://www.akademos.asm.md

[144] Buşneag, Olga Arta decorativă românească. Tapiseria, Ed Meridiane, 1976
[145] Grozdea, Mircea, Tapiseria contemporană românească, Ed Meridiane, 1982

Imag.31.4 Constantina Dumitriu, *Fereastră*, obiect, 2008,
http://www.arte-textile.ro

Imag. 32.4 Lena Constante*, Pădureni*, patchwork, 1965
sursa: http://www.artindex.ro/lena-constante

Imag.33.4 Dorina Horătău, *Asamblaj din ţesătură de lână şi lemn invechit*, 2014
sursa: http://www.unarte.ro

4.4.3. Arhetipul sacrului, al sinelui, al umanului

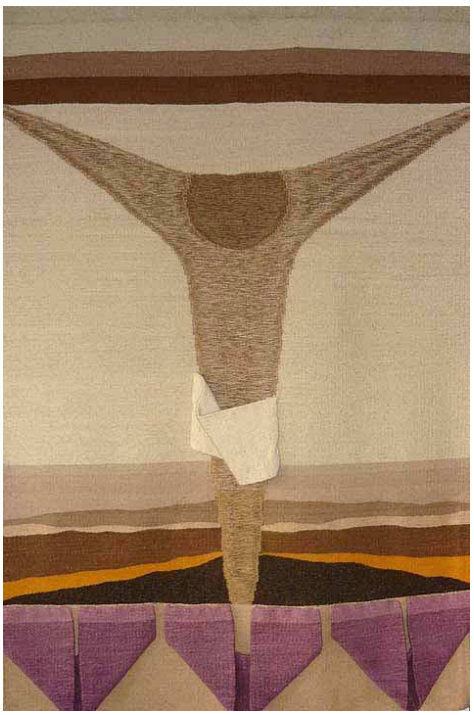
Camilian Demetrescu, *Agnus Vinci*, tapiserie, 1984, Vasile Dobre, *Rugă*, tapiserie 2008, Mariana Gheorghiu Bădeni, *Calea*, instalaţie textilă, 2011, Victoria Zidaru, *Serafim*, broderie, 2010

„Ca artist, nu poţi să fii rece. Tot ceea ce faci trebuie să aibă fervoare mistică” spun la unison artiştii Marian şi Victoria Zidaru, artişti care nu au lăsat in spaţiul public vizual ceva din opera lor atât de profund orientată spre sacru. Lucrând impreună, nici nu ştii care dintre lucrările de artă textilă, din cele in tehnici mixte sau de sculptură aparţin unuia, sau celuilat dintre cei doi mari artişti. Ce mare diferenţă de atitudine şi comportament artistic intre Zidaru şi Demetrescu. Dacă la Zidaru este percepută fiinţa mistică, dăruită complet sacrului ortodox de sorginte precreştină, dacică, la elegantul Demetrescu este tot la fel de uşor de citit formalismul simbolic, de rit catolic, in incercarea „de

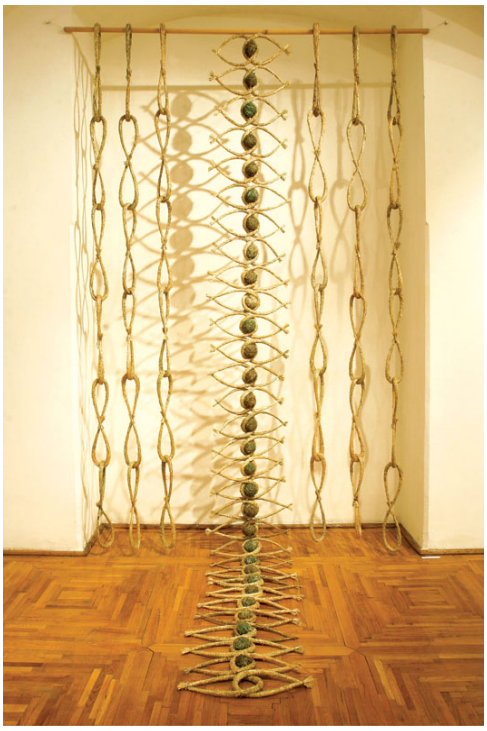
reprezentare a ecumenismului, insă nu prin depăşirea competenţelor intr-o viziune sintetică, ci prin hibridare formală şi prin subordonare declarată, in raport cu ideologicul." [147] (Şuşară, P, 2000) Sacrul in artă este canonic, acolo unde se respectă apartenenţa la un ritual religios şi doar stare estetică acolo unde această coordonată ontologică a fiinţei este doar o plăsmuire. Plăsmuiri par a fi seririile de lucrări, pe această temă, ale artiştilor Cela Neamţu, in *Ferestre spre Ierihon,* Vasile Dobre, prin Rugă sau cele ale Marianei Gheorghiu Bădeni in „Calea". Valoarea simbolică a lucrărilor lor nu o depăşeşte pe cea estetică. Nu intâplătoare este intrebarea lui Pavel Şuşară: „Cum ar fi, de pildă, inlăturarea gravului pericol pe care tezismul şi ideologizarea excesivă il prezintă pentru lumea atât de vulnerabilă a valorilor simbolice?" [148] (ibidem)

Imag. 40.4 Camilian Demetrescu, *Agnus Vincit*, tapiserie,1984 , sursa: http://www.pinterest.com

[146] Blaga, Lucian, *Orizont şi stil*, editura Humanitas, Bucureşti, 1998
[147] Şuşară, Pavel, Camil Demetrescu, rev. *Arta-serie nouă*, nr.2/2000



Imag. 41.4 Vasile Dobre, *Ruga*, tapiserie,2008, sursa: http://arte-textile.ro



Imag.42.4, Mariana Gheorghiu Bădeni, *Calea*, instalaţie textilă,2011, sursa: www.artactmagazine.ro

Imag. 43.4 Victoria Zidaru, *Serafim*, broderie,2009,
sursa: http://artindex.ro/zidaru-victoria

4.4.4. Arhetipul eroului

Ion Nicodim, *Odă Omului*, tapiserie monumentală,1968, Maria Blendea, *Strămoşii*, tapiserie monumentală, 1982, Ovidiu Paştina, *Intemeietorii*, tapiserie 1971, Zoe-Vida Porumb, *Cămaşa lui Pintea*, tehnică mixtă, 2008

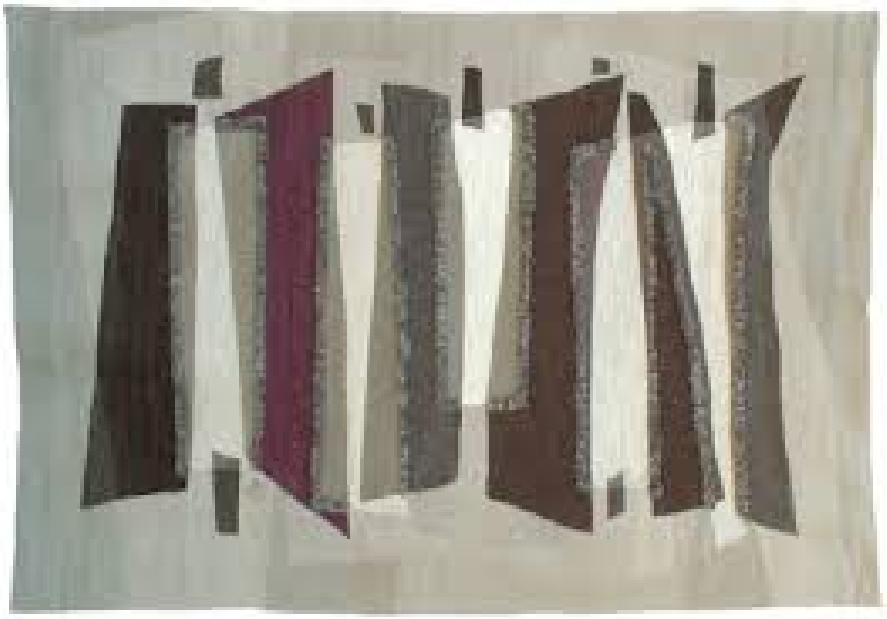
Cântarea omului sau *Odă omului*, tapiseria monumentala a lui Ion Nicodim, a cărei concepţie, in 1968, depăşise tradiţia românească, orientată spre temele folclorice, a intrat in modernitate şi posteritate prin simbolurile sale, româneşti, dar de valoare universală. Ştiind apetenţa sa pentru arhetip, ritual şi mit, ca şi pentru fondul simbolic preindoeuropean, toate aceste semne-simbol artistice sunt uşor de citit in lucrările sale. Temele arhaice ale acestui mare artist spun mai multe în sfera artei decît dacă ar fi judecate ca rezultat al subconştientului colectiv, din perspectivă arhetipologică. „ Relaţiile stabilite între tradiţie şi modernitate în opera lui Ion Nicodim pot fi asociate apolinicului şi dionisiacului” [149] (Plamădeală, M, 2011), in egală măsură. Anii '70-'80 ai tapiseriei româneşti, numiţi, nu intâmplător „anii de glorie”, deoarece producţia artistică era foarte mare, dar şi calitatea lucrărilor,

monumentalitatea lor, ca şi expresivitatea limbajului plastic, au fost dominaţi de comanda socială, din care nu putea lipsi apelul la istorie. Astfel, de la lucrările impresionante ca dimensiuni şi forţă compoziţională de la Teatrul Naţional, *Geneză şi apocalipsă*, a lui Ion Nicodim, *Din istoria teatrului* realizată de Şerban Gabrea şi *Laudă omului* semnată de Florin Ciubotaru, in epocă s-au realizat multe tapiserii ce aveau ca personaj principal ipostazierea eroilor. Sub titluri generice ca *Strămoşii,* lucrare semnată de Maria Blendea, *Intemeietorii* lui Ovidiu Paştina, sau *Omagiu* de Virgil Almăşan, Gheorghe şi Viorica Iacob şi *File de Istorie* semnată de Liana şi Gheorghe Şaru, toate aceste lucrări s-au dorit doar un răspuns la comanda socială a vremii. Dar figurile istorice care sunt evocate in aceste tapiserii monumentale, ca şi abordarea stilistică diversă, de la tradiţionalul românesc, la abstracţionismul modern şi chiar suprarealismul personajelor lui Gabrea, transmit ideea existenţei unui arhetip al părinţilor, al strămoşilor, simbolizat de imaginea eroilor români.

Imag 44.4 Ion Nicodim, *Odă Omului*, Sediul ONU, tapiserie,1968, www.artindex.ro

[148] ibidem
[149] Mihai Plamădeală, Observatorul cultural, nr. 603 dec.2011

Imag.45.4 Maria Blendea, *Strămoşii*, tapiserie,1982, http://arte-textile.ro



Imag. 46.4 Ovidiu Paştina, *Intemeietorii*, tapiserie,1971, sursa: www.libersaspun.3netmedia.ro

Imag 47.4 Zoe Vida-Porumb, *Camaşa lui Pintea*, instalaţie textilă, 2008

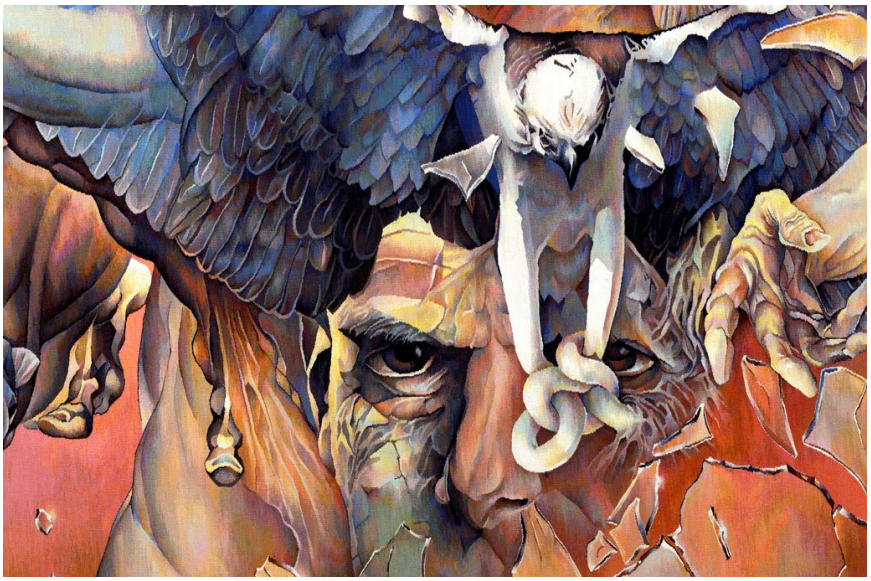
http://www.arte-textile.ro

4.4.5. Arhetipul persona, al sinelui, al umbrei

Gabriela Cristu, *Jurnalul unei clipe*, tapiserie, 1999, licenţiaţiUAD 2012, coordonator conf.univ.dr.Liliana Morar, *Autoportret*, tapiserie, Geta Brătescu, *Portretul Medeei*, broderie 1980, Victor Giungiu, *Nunta*, tehnică mixtă, 2008

Reflecţiile filosofice asupra sinelui, introspecţiile evidente in lucrările de broderie şi mixed-media ale Getei Bratescu, intr-o modelare a sensului, prin jocul semnificanţilor care glisează necontenit una către cealaltă, prinse într-un

„monolog interior” pe care desfăşurarea vizuală nu le surprinde, sau imaginarul suprarealist al Gabrielei Cristu, ce trădează un psihism anxios, ca şi autoportretele curate, clare, inocente şi in prim plan ale licenţiaţilor UAD, promoţia 2012, ca şi meditaţia plină de umor in cheie suprarealistă din Nunta lui Victor Giungiu, sunt doar o parte dintre temele de meditaţie asupra sinelui din tapiseria românească. Fiecare dintre artiştii menţionaţi işi exprimă un alter – ego prin personajele imagisticii proprii. Dacă Geta Brătescu face elogiul artificiului oglinzii, iar dinamica eului interior este dominantă, chiar agresivă in relaţia cu privitorul la Gabriela Cristu, dialogul şi mesajul ironic cu publicul al lui Giungiu, ca şi detaşarea inocentă a autoportretelor unor adolescente echilibrează balanţa sensului existenţial al meditaţiei asupra sinelui. Intregul arsenal plastic al autorilor se regăseşte in aceste lucrări, răspunzând concret mesajului. In artele textile româneşti sunt puţine lucrări in care meditaţiile asupra eului interior sunt exprimate direct prin lucrări, fiind chiar subiectul acestora. In general ele sunt inlocuite de tipologia stărilor estetice, autorul preferând să-şi ascundă trăirile personale. Din cele patru lucrări observate, considerând că sunt meditaţii asupra sinelui, se intrevede arhetipalitatea eului interior, definită de cele patru temperamente: melancolicul, flegmaticul, sanguinicul şi colericul, ca şi de o permanentă introspecţie.



Imag. 48.4 Gabriela Cristu, *Jurnalul unei clipe*, tapiserie, 1999, http://arte-textile.ro

Imag.49.4 licența UAD 2012, Cluj-Napoca, *Autoportret,* concept Liliana Moraru, tapiserie
http://www.modernism.ro/autoportret

Imag.50.4 Geta Bratescu, *Portretul Medeei*, broderie, 1980,
http://www.artavizuala21.wordpress.com

Imag. 51.4 Victor Giungiu, *Nunta,* tehnică mixtă, 2012m
http://artavizuala21.wordpress.com/tag/victor-giungiu

4.4.6 tema Zoomorfă

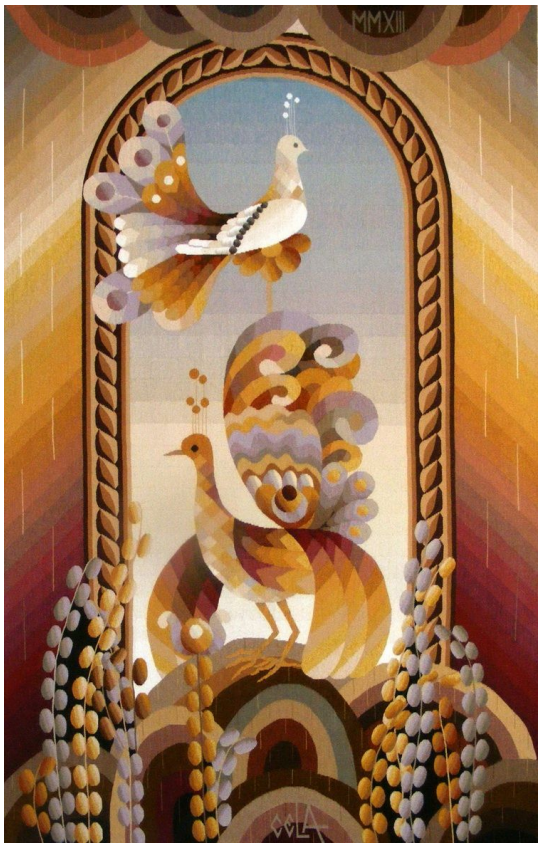
Vintilă Mihăescu, *Delta,* tapiserie, 2012, Traian Stefan Boicescu, *Fluturele*, tapiserie, 2000, Cela Neamţu, *Intre cer şi pământ*, 2010, Şerbana Drăgoescu, *Aripi*, tapiserie monumentală, 1983

In cele peste 450 de lucrări de artă textilă analizate in cadrul acestei lucrări s-a căutat evidenţierea unui bestiar românesc, aşa cum este el prezent in toată istoria tapiseriei europene, de la licornul francez, la taurul spaniol, ca şi al acelui bestiar fantastic ce insoţeşte istoria artelor europene, dominat de grifon, unicorn, centaur, bassilisc etc. S-a descoperit că nu sunt redate decât păsări, fluturi şi peşti in artele textile româneşti. Cât despre bestiarul fantastic nu putem spune decât că am găsit pasări măiastre şi pasări phoenix. Probabil că toată această acalmie a sensurilor mesajelor şi temelor artistice româneşti este datorată alfabetului folcloric iniţial şi comenzii sociale de trei decenii, a cărei ideologie era foarte simplă şi clară: omagiu şi belşug. Hiperrealismul actual şi violenţa postmodernismului nu şi-au găsit expresii plastice in artele textile de la noi. Redarea detaliului imaginii unei păsări necesită o mare atenţie

deoarece dacă nu este găsită expresia corectă se poate ajunge foarte uşor la un alt tip de mesaj: ironic sau hilar. Poate de aceea este preponderent utilizată tehnica tapiseriei pentru redarea realistă sau decorativă a păsărilor. Astfel, cocorii lui Vintilă Mihăescu sunt fireşti, naturali, dar păsările măiestre ale Celei Neamţu sunt decorative, se vor impozante intr-o statică formală şi cromatică, inexplicabile. Aripile Şerbanei Drăgoescu, in dualitatea lor reprezentativă, sugerează existenţa dublului in orice, iar cea a Fluturelui lui Stefan Boicescu ne aminteşte de efemeritatea a orice. Arhetipul sinelui in aceste lucrări este sugerat prin universul paralel, intre real şi decorativ, de simbolica generală a păsărilor in artele plastice europene, care sugerează calitatea sufletului .

Imag. 52.4 Vintila Mihăescu – *Delta,* 2012, http://arte-textile.ro

Imag. 53.4 Traian StefanBoicescu, *Fluturele,* tapiserie, 2000, http://arte-textile.ro



Imag. 54.4 Cela Neamţu, *Intre cer si pamant*, tapiserie, 2001,
http://arte-textile.ro

Imag. 55.4 Şerbana Drăgoescu, *Aripi* (diptic), 190x50cm fiecare piesă, tapiserie, 1983, http://arte-textile.ro

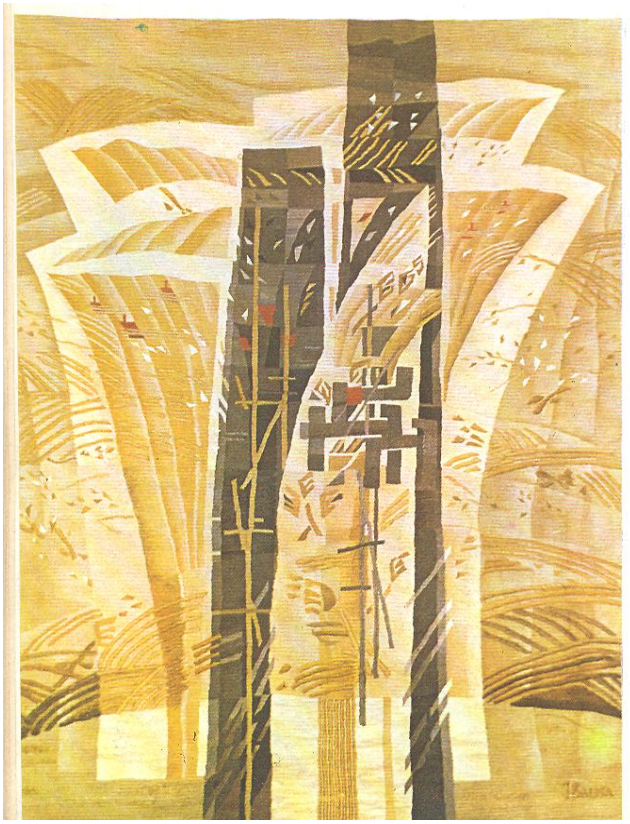
4.4.7 tema Fitomorfă

Alexandra Dobre Covin, *Metamorfozele Dafneei*, basorelief textil, 2012, Ileana Balotă, *Culesul grâului*, tapiserie, 1973, Viorica Slădescu, *Anca,* ţesătură artistică basse-lisse, 2011, Angela Roman Popescu, *Gradina merelor de aur*, broderie, 2011

Lumea vegetalului este tema dominantă a artelor textile româneşti şi tocmai de aceea a fost foarte dificilă selecţia a patru lucrări care să poată exemplifica atât diversitatea siubiectului cât şi pe cea a expresiei plastice şi a tehnicilor artistice abordate, dintr-o perioadă de peste 50 de ani de producţie artistică. Totuşi, s-au selectat patru lucrări cu tehnici diferite, care fac obiectul unor subgenuri plastice ca: tapiseria, ţesătura artistică basse-lisse, broderie şi sculptură textilă. Această lume a ierburilor, a grâului, fructelor sau rădăcinilor, nu este doar o lume a realului frust, ci şi una a imaginarului care poate fi dezlănţuit in câmpuri, ca nişte reţele infinite ale arhetipului anima, aşa cum sugerează lucrarea Vioricăi Slădescu, *Anca,* a arhetipului fericirii, aşa cum ne spune prin *Grădina merelor de aur*, Angela Roman Popescu, a belşugului concret,

imanent, din lucrarea *Culesul grâului* a Ilenei Balotă, dar şi o sugestie a arhetipului sinelui cum ne arată Alexandra Dobre Covin in *Metamorfozele Dafneei.* Această lume a organicului, a seminţelor, a vegetalului luxuriant sau, din contră a vegetaţiei terifiante este o lume prin care se pot depăna poveşti despre credinţe şi ritualuri, despre arhetipuri şi simboluri dominante, despre emoţii şi stări poetice, practic, ea este o reprezentare a feminismului românesc. Coexistă in acest imaginar, semne-simbol, simboluri florale, simbolurile vegetalului şi organicului ca regn, intr-o posibilă taxonomie a poeticului artistic vizual. Datorită multitudinii de stări şi sensuri estetice pe care aceste lucrări le pot transmite, datorită multitudinii de metafore, alegorii şi personificări pe care le avem in cultura română, considerăm că arhetipul sinelui este arhetipul referenţial al reprezentării vegetalului in artele textile româneşti, prin toată multitudinea de expresii plastice.

Imag.56.4 Adriana Alexandra Dobra Covin*, Metamorfoza Dafneei*, tehnică mixtă , 2012, http://arte-textile.ro



Imag. 57.4 Ileana Balotă, *Scene din cotidian la culesul grâului*, tapiserie,1973, http://arte-textile.ro

Imag. 58.4 Viorica Slădescu, *Anca*, basse-lisse, 2011, www.unarte.ro

Imag. 59.4 Angela Roman Popescu, *Grădina Merelor de aur*, broderie,2011, http://arte-textile.ro

In loc de concluzii

Cercetarea imaginarului arhetipal in artele textile româneşti contemporane a demonstrat că: *identitatea culturală in artele vizuale este definită de imaginarul arhetipal ce transcede opera artistică, depăşind miturile personale ale artistului ca şi miturile semiotice ale modei culturale, relevând doar reperul original al fiinţei noastre istorice şi spirituale*. Imaginarul arhetipal este cel care conturează identitatea operei şi prin aceasta a autorului, deoarece arta creează utopia, relevând mitul. Pentru acestă demonstraţie au fost necesare patru tipuri de analiză, care s-au identificat prin patru tipuri de cercetare specifică:

-cercetare bibliografică pentru a realiza un corpus ştiinţific, dar şi un state of the art util cercetărilor experimentale;

-cercetare teoretică prin care să se contureze o taxonomie
a artelor textile şi o analiză a limbajului plastic specific;

-cercetare descriptivă prin realizarea studiului iconologic;

-cercetare aplicativă experimentală privind integrarea arhetipului in operă şi corelarea acestuia cu limbajul plastic şi decorativ al artelor textile.

Reperele epistemologice ale acestei cercetări au adus in discuţie atât teorii ale modelului cultural societal, cât şi ”monadele” acestuia - mitul şi arhetipul care, la rândul lor, se exprimă prin poveste, simbol sau semn vizual.

Pentru inţelegerea imaginarului artistic, in lucrare s-au analizat cele mai importante teorii şi instrumente analitice, ca psihocritica, mitocritica, arhetipologia, imagologia, metode care permit o hermeneutică a imaginarului cultural dintr-o perspectivă imanentă, ce surprinde specificul ireductibil al imaginii, simbolului, mitului, ca funcţii psihice ce au un statut bine delimitat.
Metodele de abordare ale imaginarului oscilează, în general, de la filosofia religiilor a lui Mircea Eliade , la semiotica structurală, dezvoltată de lingvistică şi critica literară (R. Barthes, G. Genette, A. Greimas etc.), la

hermeneutica simbolică (George Bachelard, Gilbert Durand, Paul Ricoeur etc), între cele două situându-se un curent inspirat de psihanaliză, în principal, de lucrările lui CG Jung. Miturile cuprind întotdeauna simboluri fundamentale, valorifică narativ puterea simbolului de a face transparente dimensiunile criptice ale realului. O naraţiune mitologică cuprinde o constelaţie particulară de simboluri. Întâlnim în toate marile mitologii aceleaşi simboluri, dar nu în aceeaşi articulare semiotică şi semantică. Este decisiv sa înţelegem limbajul simbolic, limbajul arhetipal al marilor mitologii şi religii pentru a înţelege coerenţa vizionară a omului arhaic. Totodata, simbolismele fundamentale sunt concretizate în diverse forme mitologice, astfel încât un simbol determinat devine un veritabil „mit concentrat". Analiza mitologiei româneşti prin arta textilă a dus la concluzia că mitologiile etnice se întrepătrund cu mitologiile personale deoarece, aşa cum spune Romulus Vulcănescu, "fiecare artist fabulează in limitele mitologiei lui etnice" fiindcă aparţine prin naştere unei anumite culturi, dar îşi poate construi şi propriile sale mituri personale, ca expresie a psihismului particular şi a propriei sale filosofii despre viaţă. Imaginarul arhetipal al artistului este prezent in opera sa atât prin tematică, subiect, mesaj cât şi prin particularităţile retorice ale discursului plastic, iar arhetipul cultural este perceput de către privitorul care are un repertoriu complex doar atunci când decodificarea lucrării se face in cheie semiotică sau dacă acesta, arhetipul, nu a reprezentat scopul mesajului artistului, deci nu aparţine intenţionalităţii acestuia şi nu este vizibil prin simbol arhetipal.

Din perspectivă iconologică se poate spune că, atât artistul cât şi consumatorul de artă trebuie să aparţină aceluiaşi univers simbolic pentru ca opera să fie receptată corect, evaluată şi considerată valoroasă în sine, atât pentru sufletul, cât şi pentru mintea fiecăruia. Analiza arhetipologică a peste 450 de lucrări de artă textilă contemporană a relevat, prin lectura imaginarului figurativ al iconografiilor acestora, o arie restrânsă de semne-simbol, simboluri mitologice, alegorii mitice, arhetipuri culturale şi religioase. Din aceste analize a rezultat o structură arhetipală a imaginarului artistic românesc, specific artelor textile, care este definit de: arhetipuri filosofice şi

cosmogonice, arhetipuri etnografice, arhetipul eroului civilizator, arhetipul sacrului, arhetipuri fitomorfe şi zoomorfe şi foarte puţine lucrări in care s-au identificat semnele – simbol ca şi coduri identitare .

Rezultatele proiectului au evidenţiat importanţa realizării unui repertoriu de semne-simbol, mituri şi motive româneşti, prin reprezentări vizuale artistice, destinate designerilor şi artiştilor, s-a identificat oportunitatea realizării unui curs de arhetipologie vizuală şi continuarea cercetărilor pentru dezvoltarea unui laborator de cercetare ştiinţifică in arhetipologie vizuală artistică.

Imag. 60.5 Marlena Pop, ICON – Totem feminin, instalaţie textilă, 300cmx50cm, 2012

Bibliografie

Academia Română, *Dicţionarul Explicativ al Limbii Române*, Editura Univers Enciclopedic, 2009
Ailincăi, Cornel, Introducere în gramatica limbajului vizual, Editura Polirom, 2010
Anghel, Paul, *Obârşie şi perenitate, editura Litera, Bucuresti, 2003*
Aristotel, *Poetica,* Editura Stiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1957
Aslam, Constantin, *Palimpsestul identităţii româneşti*, ed.Crater, Bucureşti, 2000
Arnheim, Rudolf, *Arta şi percepţia vizuală-o pshihologie a văzului creator,* traducere de Florin Ionescu, Editura Polirom, Iaşi, 2011
Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului,* Bucuresti, Ed. Univers, 1989
Bachelard, Gaston, *Apa şi visel,* Bucuresti, Ed. Univers, 1995
Bachelard,Gaston, *Pamîntul şi reveriile vointei,* Bucuresti, Ed. Univers, 1998
Bachelard,Gaston, *Filosofia lui nu-eseu de filozofie a noului spirit ştiinţific*, Editura Univers, Bucureşti, 2010
Barthes, Roland, Rhéthorique de l'image, în Communications, nr. 4, Paris, Seuil, 1964
Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Editions Galilée, Paris, 1981
Baudrillard, Jean, *Cuvinte de acces*, traducere Bogdan Ghiu, Editura Art, Bucureşti, 2008
Berger, René, *Artă şi Comunicare*, traducere de Florin Murgescu, prefaţă de Titus Priboi, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976;
Blaga, Lucian, Fiinţa istorică, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977
Blaga, Lucian, *Orizont şi stil*, editura Humanitas, Bucureşti, 1998
Blaga, Lucian, *Trilogia culturii,* în *Opere,* voi. 9, Bucuresti, Ed. Minerva, 1985
Boboc, Alexandru, C*unoaştere şi comprehensiune. Hermeneutica şi ştiinţele umane,* Editura Paideia, Bucureşti, 2001
Boia, Lucian, Pentru o istorie a imaginarului, Editura Humanitas, Bucureşti, 2000.
Bono, Edward de, Gândirea laterală, Bucureşti, Editura Curtea Veche, 2006, Traducere de Sabina Dorneanu
Bossaglia, Rossana (ed.): *Torino 1902 : le arti decorative internazionali del nuovo secolo.* Ed. Fabbri, Milan, Italy,1994
Bourdieu, Pierre, Regulile artei-geneza şi structura câmpului literar, traducere de Laura Albulescu şi Bogdan Ghiu, Editura Art, Bucureşti, 2007
Braga Corin, Concepte şi metode în cercetarea imaginarului: dezbaterile Phantasma, Editura Polirom, Iaşi, 2007
Braga, Corin, *10 Studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2008
Buşneag, Olga Arta decorativă românească. Tapiseria, Ed Meridiane, 1976
Cassirer, Ernst, *Filosofia formelor simbolice – Gândirea mitică*, traducere de Mihaela Bereschi, Editura Paralela45, Piteşti, 2008
Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii-modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism,* Editura Polirom, Iaşi, 2005
Chevalier, Jean, Gheerbrant Alain, *Dicţionar de simboluri – mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Editura Artemis, Bucureşti, 1995
Codoban, Aurel, *Semn şi interpretare - o introducere postmodernă in semiologie şi hermeneutică,* Editura Dacia, 2001
Collier, Ann M, *A Handbook of Textiles*, Pergamon Press, USA, 1970
Coman, Mihai, *Studii de mitologie*, editura Nemira, Bucureşti, 2009

Coman, Mihai, *Mitologie populară românească*, Editura Minerva, 1988
Constantinescu, Muguraş , *Jean-Jacques Wunenburger: „Prea multe imagini ucid imaginaţia*"- interviu, România Literară, nr.37, 2003
Culianu, Ioan Petru, *Studii româneşti*, Editura Polirom, Iaşi, 2009
Culianu, Ioan Petru, Cult, magie, erezii, Editura Polirom, Iaşi, 2009
Deac, Augustin, Comunicare în cadrul Congresului Internaţional de Dacologie:Burebista 2001, http://www.dacia.org/congres/content/deac.html,
Delacroix, Henri, Psihologia artei-eseu asupra activităţii artistice, traducere de Victor Ivanovici şi Virgil Mazilescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983
Di Maggio, Paul, *Classification in Art*, American Sociological Review, Vol.52, No.4 Aug. 1987, pag. 440-445
Dumitru, Luiza Maria, *Sacrul monstruos-mitologie, mitistorie, folclor românesc*, Editura Paideia, 2007
Durand, G, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers Enciclopedic Bucureşti, 1998
Durand, Gilbert, *Arte şi arhetipuri*, traducere Andrei Niculescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 2003
Eco, Umberto, O teorie a semioticii, Traducere Cezar Radu şi Costin Popescu,editura Trei, 2008
Eco, Umberto, *Kant şi ornitorincul*, traducere de Ştefania Mincu, Editura Polirom, Iaşi, 2010
Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, editura Univers, Bucureşti, 1978
Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1992
Encyclopedia Britannica, 2012
Encyclopaedia Universalis, 2010
Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, editura Amarcord, Timişoara, 1994
Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor şi simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, Timişoara, 1999
Foucault, Michael, *Les mots et le choses*, Gallimard, Paris, 1966
Francastel, Pierre, Realitatea figurativă-elemente structurale de sociologie a artei, Traducere de Mircea Tomuş, Editura Meridiane, 1972
Gibson, Clare, *Cum să citim simbolurile-introducere în semnificaţia simbolurilor în artă*, editura Litera, Bucureşti, 2010
Gimbutaş,Marija, *Civilizaţie şi cultură. Vestigii preistorice în sud-estul european,* traducere de Sorin Paliga, Editura Meridiane, Bucureşti, 1989
Ghinoiu, Ion, *Panteonul românesc-dicţionar,* editura Enciclopedică, Bucuresti, 2001
Ghinoiu, Ion, *Atlasul Etnografic Român*, editura Academiei Romane, Bucuresti, 2011
Ghinoiu, Ion, *Dicţionar de mitologie română*, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2013
Gombrich, E. H, *Arta si iluzie*, Editura Meridiane, Bucuresti 1986
Grozdea, Mircea, Tapiseria contemporană românească, Ed Meridiane, 1982
Grupul μ, *Retorică generală*, traducere de Antonia Constantinescu şi Ileana Littera, Editura Univers, Bucureşti, 1974
Hoştiuc, Constantin, Trienalei de Tapiserie, in revista „Arta-serie nouă", nr.3, 2001
Hui, Shi, *Triennial of Fiber Art, 2013*, catalog, Hangzhou, China, 2013, sursa: www: fiberarthangzhou.co
Jacques Le Goff, *Imaginarul medieval*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1991
Jose Ortega Y Gasset, *Dumnezeirea artei*, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, Bucreşti, 2000
Juncan, M., *Introducere in teoria modelelor culturale,* 2010, UBB Cluj-Napoca

Jung, Carl Gustav Jung, Carl Gustav, *Opere complete. 1.Arhetipurile si inconstientul colectiv*, traducere de Daniela Ştefănescu, Editura Trei, Bucuresti, 2004
Jung, Carl Gustav Jung, Carl Gustav, *Opere complete. 9Contribuţii la simbolistica sinelui*, traducere de Daniela Ştefănescu,Editura Trei, Bucuresti, 2004
Kernbach, Victor, *Mituri esenţiale*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1978
Kibédi, Varga, *Discours, Récit, Image*, Pierre Mardraga Editeur Bruxelles, 1989
Lacan, Jaque, *Ecrits*, Ed Essais, Paris 1966
Larousse, 2010, sursa: *http://www.larousse.fr*
Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, traducere de Ioana Bot, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001;
Marin, Louis, "Elements pour une semiologie picturale", apud Vranceanu *Modele literare în Naratiunea Vizuală*, Bucuresti, Cavaliotti, 2002
Mureşan, Vlad, *Gramatica arhetipală a lui Mircea Eliade*, rev. Verso, nr.36-37, mai,2008;
Nanu, Adina*, Arta pe om. Look-ul si intelesul semnelor vestimentare*, Editura Compania, Colectia Arta si meserie, Bucuresti, 2001;
Nicolescu, Basarab, Imaginaţie, imaginar, imaginal, Steaua, Nr. 6 / 2006
Noica, Constantin, *Modelul cultural european*, editura Humanitas, Bucureşti, 1994
Oxford Dictionaries, 2012, sursa: *http://www.oxforddictionaries.com*
Panofsky, Erwin, *Artă şi semnificaţie*, Editura Meridiane, Bucureşti,1980;
Olinescu, Marcel, *Mitologie românească*, Editura Saeculum, Bucureşti, 2008;
Petrescu, Paul, *Motive decorative celebre* (contribuţii la studiul ornamenticii româneşti), Editura Meridiane, Bucureşti, 1971;
Platon, *Opere complete, Volumul III*, Editura Stiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978
Pop, Doru, *Metodele calitative in cercetarea imaginilo*r, in volumul coordonat de Corin Braga, *Concepte si metode in cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasma*, Editura Polirom, Iaşi, 2007 ;
Radulescu-Motru, Constantin, *Psihologia poporului român*, ed Paideia, Bucureşti, 1998;
Rouaix, Paul, *Dictionnaire des arts décoratifs à l'usage des artisans, des artistes, des amateurs et des écoles,* La editure: La librairie Illustree, Paris, France,1901 ;
Read, Herbert, Semnificaţia artei, traducere Dumitru Mazilu,Ed. Meridiane, Bucureşti,1969 ;
Ricoeur, Paul, *Istorie şi adevăr* , Editura Anastasia, C.E.U. Press, 1996;
Shepherd Rowena, Shepherd Rupert, 1000 de simboluri. Semnificaţia formelor în artă şi mitologie, Editura Aquila'93, Oradea, 2007;
Şuşară, Pavel, *Camil Demetrescu*, rev. Arta-serie nouă, nr.2/2000
Truică, Ion, *Arta compoziţiei*, Editura Polirom, Iaşi, 2011 ;
Ungureanu, C.*Tăcerea ca terapie. Wittgenstein şi problema limitelor vorbirii cu sens*, 2003, sursa web: „ www.hermeneia.ro ;
Vedrine, Helen, *Les grandes conceptions de l'imaginaire*, *de Platon à Sartre et Lacan,* Livre de poches, „Biblio-Essais", 1990 ;
Vianu, Tudor, *Studii de stilistică,* EDP, Bucuresti, 1968 ;
Vianu, Tudor, *Estetica, Opere 6, Studii de estetică*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976
Vranceanu, Alexandra, *Modele literare în Naratiunea Vizualã*, Bucuresti, Editura Cavaliotti,2002;
Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română,* editura Ademiei, Bucureşti, 1987;
Wunenburger, Jean –Jacques, *Imaginarul,* traducere de Dorin Ciontescu-Samfireag, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2009

surse web

http://www.larousse.fr.com
http://www.oxforddictionaries.com
*http://www.*arthistory.about.com/cs/arthistory10one/a/performance.htm
http://www.groveart.com
http://www.hermeneia.ro
http://www.dacia.org/congres/content/deac.html
http://www.fiberarthangzhou.com
http: www. archives.biennaledeparis.org/fr/1973
http://idd.euro.ubbcluj.ro
http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=7196
http://art-nerd.com/newyork
http: //www.1902.info (Torino *Liberty*)
http: /www. musees.angers.fr
http://www.persiancarpet.com.my/pazyryk
http:// www.tapisseriebayeux.fr
http://www.maximolaura.com
http://curiator.com/art/grayson-perry
http://www.designboom.com/art.html
http://www.nataliamargulis.com
http://www.quiltart.eu/elizabethbrimelo.html
http://www.fiberartworkshops.com
http:www:emiliefaif.com/1sculpture.html
http: www.museorevoltella.com
http://animalnewyork.com/2009/parting-shot-a-nylon-cave
http://www.knightarts.org
http://wewastetime.com/2013/08/27/chiharu-shiota-in-silence-2013
http://crispme.com/fantastical-collages-francisca-pageo
http://www.dailyartmuse.com
http://www.britishwomenartists.com
http://www.kapchatheworld.com/2012/04/wowd-at-the-world-of-wearable-art-museum-in-nelson
http://www.designboom.com/art/beili-liu-the-mending-project
http://collabcubed.com/2014/05/01/miguel-chevalier-magic-carpets-2014
http://arte-textile.ro
http://www.akademos.asm.md
http://www.artindex.ro
http://www.unarte.ro
http: //www.libersaspun.3netmedia.ro
http://www.pinterest.com
http://www.artavizuala21.wordpress.com
http://www.modernism.ro/autoportret
http://www.condignart.com
http://www.artefiera.bolognafiere.it
http://www.newmuseum.org
http://www.ica.org.uk
http://www.surfacedesign.org
http://www.textileartist.org
http://www.textileartcenter.wordpresse.com

View publication stats